

información					
análisis					
aplicación					

Este texto corresponde a unas clases dadas sobre el tema en las Cátedras de Elementos de Composición y de Dibujo Técnico en el otoño de 1.973; y su autor es el Profesor Antón G. Capitel.

--	--

información					
análisis					
aplicación					1

El alfabeto gráfico incide en distintos niveles del proceso de elaboración del hecho arquitectónico acotando estrictamente la información de los documentos gráficos, incorporándose a las realizaciones concretas y planteándose como específico problema de diseño.

Sólo es preciso realizar un breve recorrido histórico para percibir una serie de hechos interesantes de investigar. Por un lado, el alfabeto utilizado en una determinada arquitectura viene a ser a menudo una síntesis bastante precisa del planteamiento del diseño arquitectónico en que la letra se incluye: la letra emblematiza el modo de diseñar, la ideología profesional del que la diseña o la emplea. Por otro lado, el alfabeto gráfico, instrumento expresivo adscrito a un gran número de campos, señala con bastante claridad las influencias y relaciones entre ellos: un gran conjunto de diseñadores en actividades diferentes muestran sus conexiones ideológicas y culturales al elegir o diseñar el alfabeto gráfico que, como acotación lingüística del documento expresivo del diseño o como un elemento más del propio diseño, pretenden emplear e incorporar a su trabajo. La letra, por su parte, cobra al diseñador un lógico e importante tributo: es ya un signo denotativo inviolable y, aunque su significante tiene una gran tolerancia a la modificación formal, margen capaz de ser utilizado para la superposición de los mensajes connotativos, su estructura no puede ser modificada sin variar o hacer desaparecer el significado. En otras palabras, cada grafismo de cada letra tiene una estructura formal que origina su reconocimiento y trasmite su comunicación no permitiendo alteraciones sin destruir el mensaje. Las operaciones del diseño de alfabetos son siempre pues rediseños sobre un modelo existente que, en mayor o menor grado de abstracción, marcará la norma y nos servirá de base para distinguir un diseño original (entendiendo por original el diseño que opera con la elasticidad de los significantes para producir una nueva formalización gráfica) de otro adscrito al concepto de "styling" (1).

1. Término aparecido en diseño industrial. Se denomina "styling" el procedimiento de diseño que concibe a priori la forma exterior del objeto e introduce posteriormente su contenido. Aquí se emplea en su acepción más

información					
análisis					
aplicación					2

### 1. Del mundo antiguo a la imprenta.

Haciendo el recorrido histórico sugerido, muy esquemáticamente, encontramos en el filo de la historia a la dilatada civilización egipcia que refuerza el carácter misterioso y simbólico de su arquitectura con su alfabeto icónico, iniciando la incorporación, ya profetizada por la pintura rupestre, del escrito a la ornamentación mural. Todas las culturas primitivas (incluso en cualquier época y circunstancia) utilizarán y desarrollarán esta técnica de comunicación simbólica en la que la fusión de la palabra y la imagen garantizan la complejidad y la persuasión del mensaje. La palabra se inscribe en un proceso ritual, tan caro a las culturas mágico-misteriosas, en la que importa más una comunicación permanente no demasiado dirigida, como proceso de expresión, que una lectura por un determinado receptor.

Las civilizaciones orientales no abandonarán del todo esta fuerte incorporación de la escritura al arte (o esta transmisión de la palabra a través de una expresión no directa) y operarán con ella en una larga tradición que llega a nuestros días en casos como China y el mundo árabe. Y cuando el arte occidental vuelve, en alguna ocasión, su mirada a Oriente, el alfabeto acusa inmediatamente la influencia en este sentido.

El caso de la Grecia Clásica significa, como en tantos otros aspectos, un importante cambio, y refleja también en este campo la estrenada invención del racionalismo. No aparece con facilidad la letra en la arquitectura griega y sus ocasionales apariciones son funcionales, grafiéndose los caracteres con una geometría rigurosa y sencilla. La misma ornamentación,

evolucionada que define el diseño obtenido a partir de otro anterior operando sobre él para actualizarlo formalmente y eliminar el desgaste de su consumo (en el sentido de Derrida).

información					
análisis					
aplicación					3

desprovista totalmente de palabras, expresa su simbólico mundo iconográfico a través de una exposición de historia ficticia que se relata en imágenes como una crónica: el griego, provisto de una abundantísima y rica mitología, hace casi cotidiano su atractivo simbolismo y casi carnales a sus personajes divinos (2). Su letra, tan cuidadosa y exquisitamente diseñada como el resto de sus diseños, se ordena a la estricta función de denotar unos sonidos. En una lectura cultural de la arquitectura griega acaso sea la propia forma la que nos comunique con más elocuencia los valores griegos que sus frases e incluso sus relatos icónicos, en una comunicación, sin embargo, no demasiado premeditada.

Va a ser Roma, en fin, la cultura que a través de su largo y vasto dominio filtrará, entre otros, el mundo de los griegos y conformará en sus bases primarias lo que hoy llamamos la civilización occidental. Como con el derecho, como con la lengua, como con la propia arquitectura, Roma, inventora o integradora de todo ello, legará su alfabeto y su forma de grafiarlo al imperio que conquista y organiza.

Con los romanos entramos ya de lleno en nuestro propio sistema de signos. Pasando a su observación (y si no es un engaño del hábito), el alfabeto romano evidencia de forma sintética (y acaso simplista) las características del diseño arquitectónico: es una letra simétrica y equilibrada (clásica, sería la connotación más inmediata), heredera formal de la griega, se enriquece y complica como la propia arquitectura, es grandilocuente y solemne como el espacio romano y, como él, más ligada a valores de sugerencia que de denotación estricta. Y, del mismo modo que la construcción

2. La literatura homérica es un buen ejemplo de como la lógica impregna en

Grecia incluso las visiones míticas. Recuérdese como los dioses participan de los sufrimientos y las pasiones humanas y son heridos en las batallas, en las que toman partido.

información					
análisis					
aplicación					4

romana resuelve con ingenio la ambición espacial de sus edificaciones en un inseparable juego dialéctico que resume quizás los valores más específicos de la arquitectura, la técnica del tallado de la piedra y el diseño de la letra revelan una simple y significativa simbiosis de forma e instrumento.

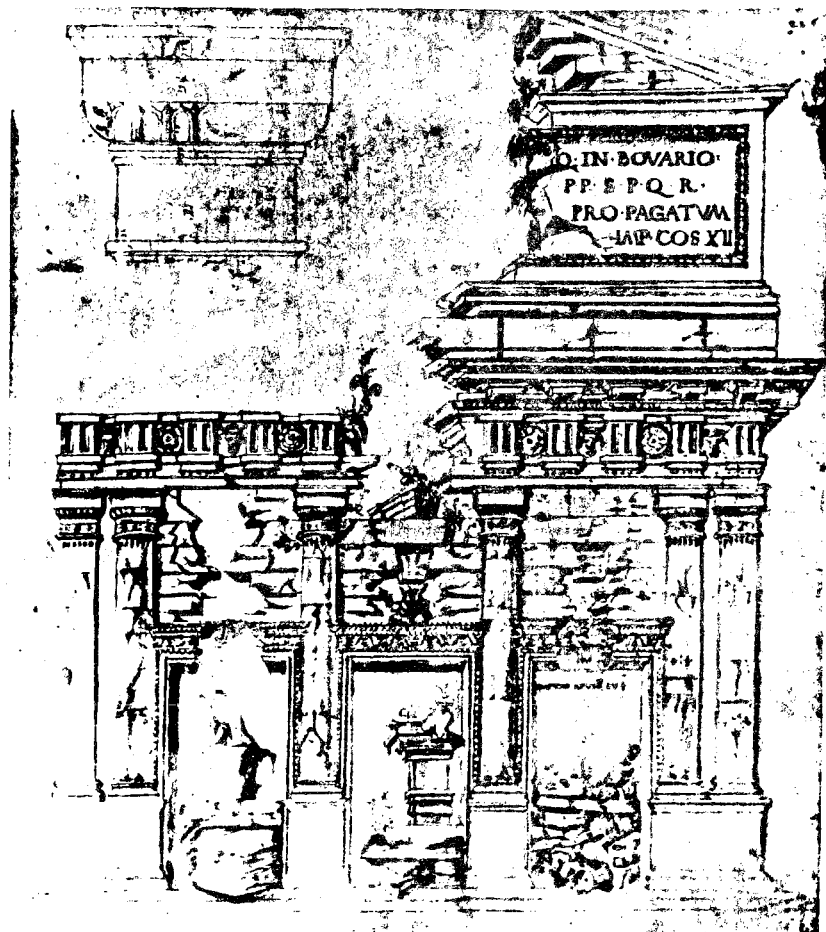
Roma, a pesar de extraer abundantes y valiosas enseñanzas de sus conquistas orientales, utilizará también el modelo griego en la incorporación del letrero al edificio, pero lo hará con más proliferación, llegando a sustituir la decoración escultórica por frases sobre las advocaciones o usos de los edificios. Así nace el letrero áulico de las dedicaciones de los templos y las frases conmemorativas de los arcos triunfales, tan ingenuamente recogido por la arquitectura cristiana a partir del humanismo, y tan lúcidamente entendido por los academicismos al servicio del monumentalismo político.

El persuasivo espacio romano posee sin lugar a dudas un fuerte y premeditado valor de comunicación, ayudándose para ello de todos sus elementos, pero será mas la imagen de ese espacio que la palabra parcamente introducida en él a la que se le van a encomendar, en unas dirigidas connotaciones, la transmisión de los valores y grandezas del imperio, acaso a través de la relación más monumental de la historia entre hombre y objeto arquitectónico, aspecto que con simplona habilidad recogerán gozosas las arquitecturas de los regímenes totalitarios para transmitir, apenas con otras funciones, otras más dudosas grandezas de otros imperios. (3)

3 . Roma trasladó el espacio monumental-mágico de las culturas primitivas a una versión "cívica", que apenas ha tenido alternativas hasta nuestro siglo.

Fueron sin embargo los monumentos conmemorativos los que más sirvieron de modelo a las culturas posteriores no directamente apoyadas en Roma y raras veces se utilizó el modelo romano de espacio monumental al servicio de la ciudad, como es el espléndido ejemplo de la Galería de Víctor Manuel II en Milán.

información					
análisis					
aplicación					5



En Roma el letrero asumió, a menudo, un papel principal en la composición de la fachada del edificio, convirtiéndose ésta en un cartel. (Ruinas de la basílica Emiliana; dibujo por Giuliano da Sangallo).

Siguiendo ya la línea de nuestra específica tradición, y volviendo a nuestro tema, la disolución del imperio romano y la extensión del Cristianismo, originan una nueva concepción del mundo, inmediatamente reflejada en la arquitectura y en la utilización del alfabeto.

En el Cristianismo la palabra se identifica con Dios y la verdad, canalizándose su sacra trasmisión por otros medios. Así, la arquitectura será recinto de la palabra, pero no soporte físico de ella, aunque sí de otros instrumentos del mensaje revelado.

--	--

información					
análisis					
aplicación					6

A lo largo del período medieval de occidente, La Iglesia, detentadora, entre otros, del poder de definición ideológica, expresará su pensamiento por el "magisterio de la palabra" en los recintos arquitectónicos preparados para ello, que reforzarán física y gráficamente la información a través de un medio más adecuado para reunir el carácter misterioso y simbólico necesitado y una forma de exposición no verbal adaptada a una masa "lectora" de fieles que, en realidad, no sabe leer.

El alfabeto, pues, salvo algunas letras de carácter simbólico, desaparece de la arquitectura medieval dando paso a la espléndida iconografía eclesiástica que desarrollará una dilatada explicación repetitiva y codificada, obsesiva, relatando como un "comic" sin "fumetti" toda la simbólica historia sacra y trasladando rigurosamente el dogma teológico a la forma y la composición.(4)

La Iglesia, al mismo tiempo que veladora de su propio magisterio, también guardiana y a veces continuadora del patrimonio de la cultura escrita, recogerá la herencia de la letra desarrollándola como instrumento de su celo y su exposición a través del libro manuscrito. Aparece así el copista grafiador de la palabra, en una buena combinación de la no existencia de un procedimiento de repetición como la imprenta con la disposición de un cierto número de eclesiásticos ilustrados (5) que disponen de una enorme cantidad de tiempo

4 . Sería fácilmente posible hacer una lectura teológica de la composición medieval eclesiástica que mostraría con bastante evidencia como el arte se mentuvo al servicio de una rígida "predicación" permanente.

5 . En el período medieval la enseñanza sólo tendría sentido dirigida a la formación de eclesiásticos. En España deberá transcurrir bastante tiempo después de consolidado el humanismo para que el grado universitario no vaya unido a las órdenes sacerdotales.

De nuevo así, en el libro, arte y alfabeto (o la comunicación de la imagen y la de la palabra) van a reunirse en una simbiosis al servicio de mensajes difíciles de resignarse a una decodificación demasiado inmediata, mixta en las intenciones de adoctrinamiento persuasivo y el valor del ritual de la expresión pura. La importancia atribuida a los libros que se realizan, el tiempo disponible (en una ideología donde el tiempo como proceso de avance y desarrollo está muy lejos de adquirir su significado) y una serie de instrumentos manuales originarán los alfabetos de pincel y pluma como la letra "old", la gótica germana, que alcanzará tan larga tradición, y una serie de variantes latinas, que lógicamente acusarán más una cierta fidelidad al modelo clásico y no sobrevivirán la edad del humanismo. (6)

Por lo general el alfabeto reduce su utilización a los libros diocesanos y monacales de la administración de las obras, que originarán sin embargo la necesidad de las letras y símbolos que aparecen frecuentemente en los sillares medievales, sobre

6 . En éste período se incorpora definitivamente el empleo y la distinción clara de mayúscula y minúscula en el alfabeto, quizás traslado del fuerte concepto jerárquico cristiano al grafiado de la palabra. Recuérdense los tratamientos de las letras mayúsculas, sobre todo los de las letras capitales, como auténticos cuadros en miniatura.



información
análisis
aplicación

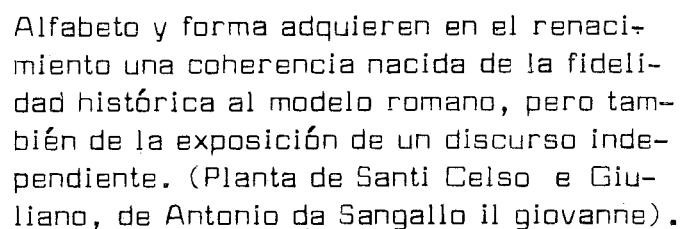
todo en las fábricas románicas: corresponden al signo identificativo del cantero que labra el sillar y sirve para llevar cuenta de su trabajo, revelando, al compararlas al grafismo de los manuscritos, tanto la incidencia del instrumento (los signos de los sillares son racionales y sencillas incisiones en la piedra) como las diferencias en el resultado de un grafiado del alfabeto no interesado en comunicaciones complejas.

## 2. De la imprenta al siglo XIX.

Al tiempo que el quattrocento comienza lentamente a modificar la concepción cristiano-medieval del mundo, se produce la invención de la imprenta llenando el hueco originado por la falta de sentido a la que llegará la interpretación medieval del conocimiento. La lógica trascendencia de la imprenta en el grafiado alfabético iniciará la conexión con la arquitectura a través de la exposición del documento arquitectónico que será llevado a la imprenta para difundirlo en los libros como elemento de expresión del pensamiento arquitectónico, elevado ahora a sector fundamental del conocimiento humanista. La arquitectura, acaso la actividad más capaz de sintetizar la nueva concepción del mundo, ascenderá a la plataforma de la "ciencia" y exigirá el paso del arquitecto como puro artesano al papel de artesano-intelectual, más ligado a la concepción conceptual y formal en un proceso de elaboración de laboratorio-rincón de filósofo que expresará a través del grafismo, que a la directa realización del objeto arquitectónico, actitud profesional que llegará hasta nuestros días en un movimiento oscilante hacia los dos polos, más o menos orientado según se pretenda una defensa de la autonomía del operar con el propio conocimiento o una mayor ligadura a los reales procesos de producción.

Naturalmente que con mayor asiduidad que el documento impreso se produce el

5



información
análisis
aplicación

10

y se sale del alcance del tema. Remitimos a Scott (7) y a su ya clásica e idealista interpretación formal del renacimiento o a la visión simbolista de R. Wittkower.(8)



La arquitectura se eleva a ciencia y la imprenta la expondrá como tal. (Portada de los libros de arquitectura de Andrea Palladio).

- 7 . Geoffrey Scott. Arquitectura del humanismo. Londres 1.914. Ed. Cast. en Barral Editores, S.A. Barcelona 1.970.
  - 8 . Rudolf Wittkower. La Arquitectura en la Edad del Humanismo. Londres 1.949. Ed. Cast. en Ed. Nueva Visión. Buenos Aires 1.958.
- Para un estudio global sobre el renacimiento ver: Leonardo Banévol. La Arquitectura del Renacimiento. Ed. Cast. en Taurus 1.973.

información									
análisis									
aplicación									11

En resumen, la letra se incorpora al edificio solamente en las advocaciones de los templos y algunas otras referencias religiosas y su contenido comunicativo está desligado del señalado por el edificio. (9)

Lo mismo ocurrirá en el Barroco que, no demasiado consciente de la magnitud y significación de su cambio (y al margen de las connotaciones sugeridas o estimuladas por los mecenas reales o la Iglesia de la contrarreforma) acepta el tipo clásico como acepta su vocabulario tectónico y lo emplea del mismo modo introduciendo los letreros en los arquitrabes ondulados o en las sinusoidales orlas que se dibujan en los plintos. (10)

El neoclásico no introduce nada nuevo en cuanto al manejo del alfabeto. Su desviación del modelo romano al griego marca, sin embargo una mayor contención en su uso y acusa su aparición como modelo racionalista, más silencioso con la palabra y más interesado en la transmisión del símbolo y el valor de la razón. Al margen de las versiones más historicistas y de la iniciación de la Tradición académica, el neoclásico iluminista va a plantear una arquitectura que prescindirá absolutamente de los mensajes alfabéticos, rescatando la autonomía de la forma y, más aún, de la imagen arquitectónica, en unos trabajos más que utópicos

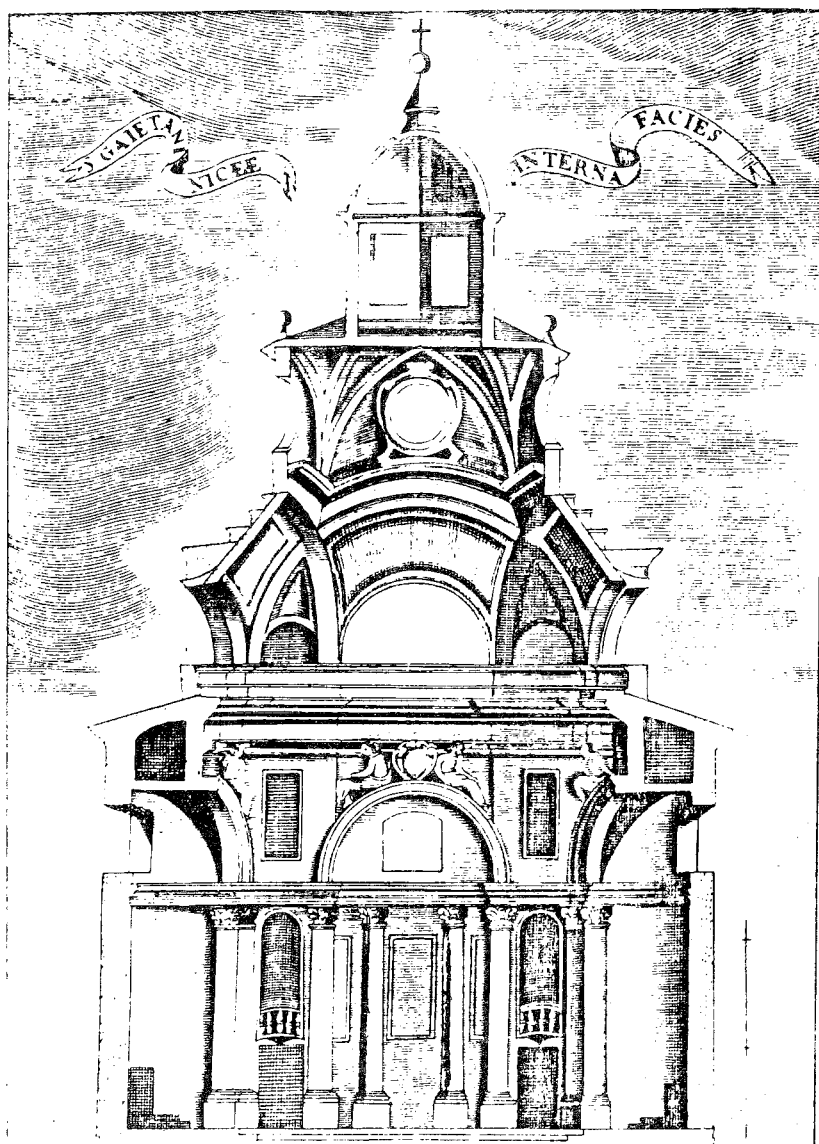
- 9 . Para una "lectura semiológica" de algunos ejemplos renacentistas, ver, M.L. Scalvini. Para una teoría de la Arquitectura. Ediciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares 1.973.
  - 10 . Para una visión del Barroco ver: Paolo Portoghesi. Roma Barocca. Edizioni Bestetti. 1.966. Editado en colección de bolsillo en la Universale Laterza. Editori Laterza. Roma - Bari. 1.973.
- También, C. Norberg-Schulz. Arquitectura Barroca. Vol. de la "Storia universale dell'architettura". Electra Editrice. Milán 1.971. Ed. Cast. en Aguilar. Madrid. 1.972.

información

análisis

aplicación

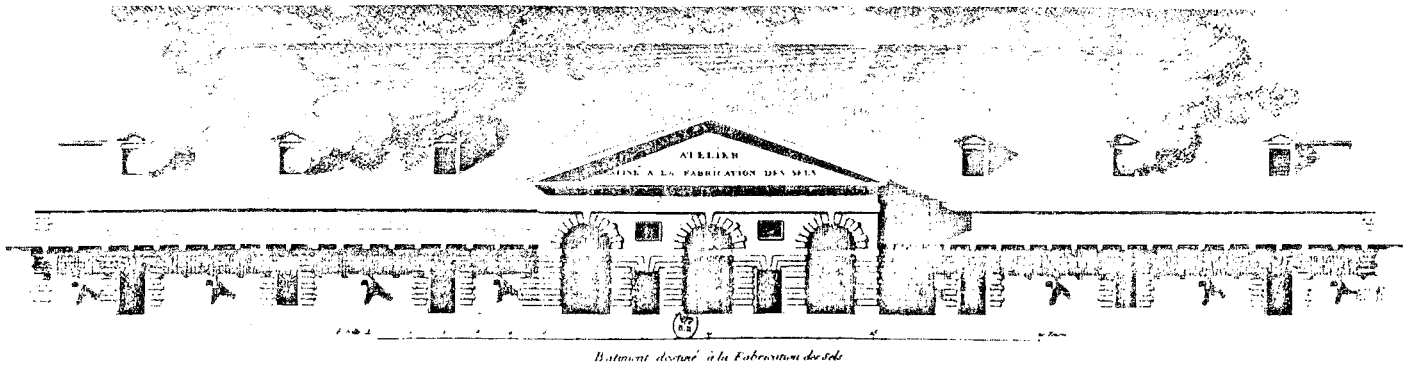
12



El barroco es una transformación total, pero el estricto vocabulario clásico, aún deformado y violentado, permanece. (San Gaetano, de Guarino Guarini).

desprovistos de un deseo de ser reales y dirigidos a la propia experimentación y a la creación de un universo espacial independiente en el que una forma depurada y desprovista de "ruidos" planteará a través de su propia pureza todos los valores comunicativos, al presentir la posterior disolución de la forma en el contexto de la ciudad. (11)

11 . Ver, para este tema, Manfredo Tafuri. Per una critica dell'ideologia architettonica. "Contropiano". 1/1. 969. Edición en castellano incluida en el libro "De la Vanguardia a la Metrópoli", de M. Tafuri, M. Carriani y F. dal Co. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1.973.

[illegible]

Refinería de sal. Ledoux.

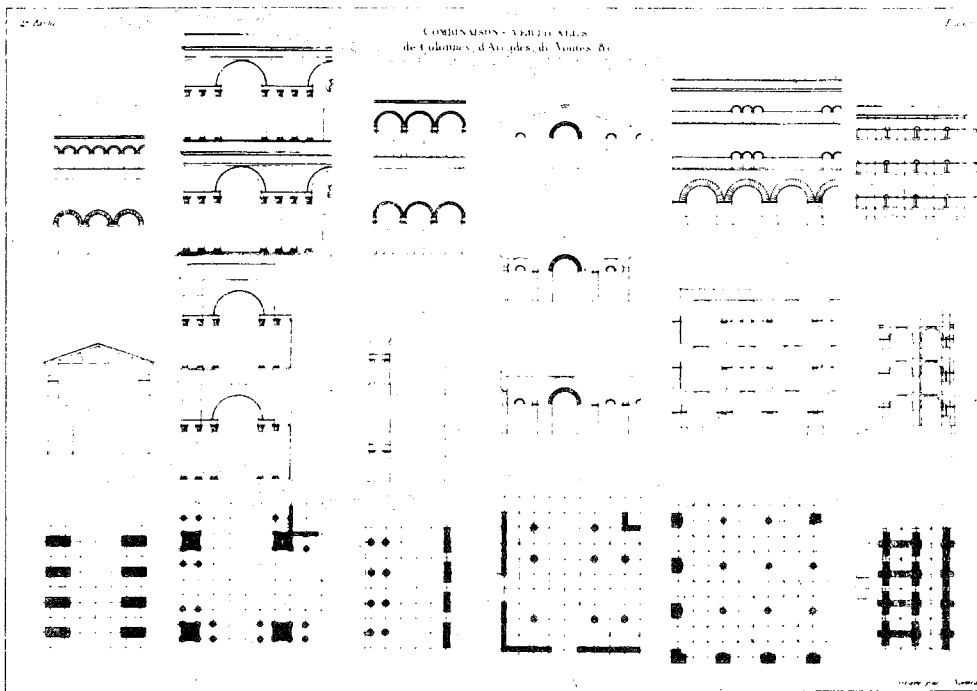


Lámina del tratado de Durand. En la "ilustración" el letrero se emplea con la misma super-racionalidad que los demás elementos. Su valor instrumental es tan acusado que, en el proyecto de Ledoux, la frase grabada en el frontón coincide con la explicación escrita debajo.

74

14 . Ver, Ruskin. Las siete lámparas de la arquitectura. Ed. Cast. en Cgñilbr ;  
y W. Morris. Noticias de ninguna parte. Ed. Cast. en Ed. Zero, S.A.  
Madrid, 1.972.

[illegible]

alfabeto, tanto en el problema de su diseño como en el de la incorporación a los objetos diseñados y a los documentos que los definen. (15)

En la "SEZESSION" vienesa (y, en algunos aspectos, en su apodo conocido episodio checo) (16) la filtración académica de las propuestas de OTTO WAGNER se refleja incluso más acusadamente en los letreros y, sobre todo, en su forma de incorporarlos al edificio.

Ciñéndonos a España, en el letrero modernista están bien presentes la sinuosa libertad decorativista y formal y el aprovechamiento instrumental de la artesanía y las tradiciones populares.

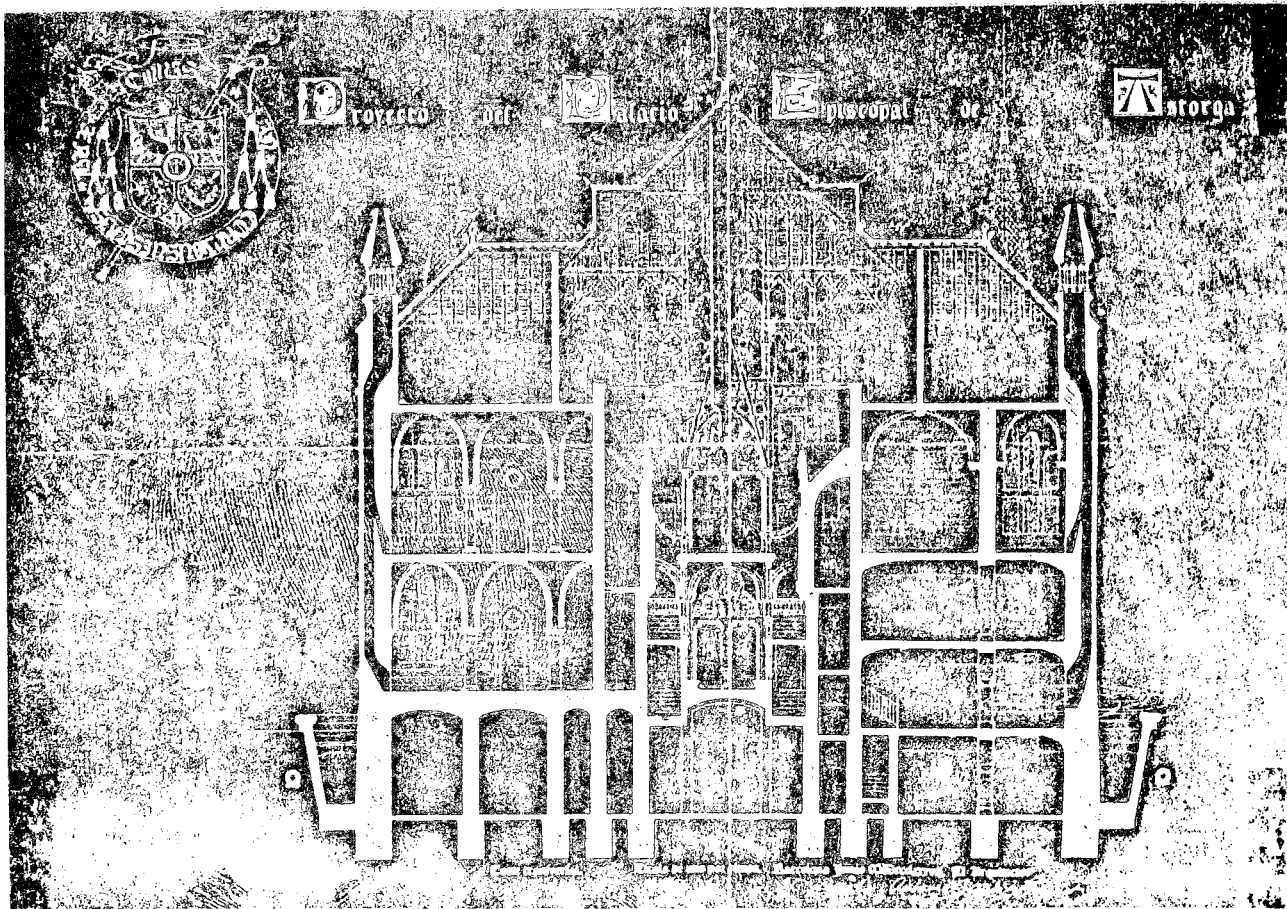
En el caso de Gaudí, la concepción artesanal del proyecto - obra impregna todo su trabajo en una vía de experimentación científico - manual, que se revela también en el letrero, al que se va a matizar en cada caso para dotar de coherencia la relación letra - proyecto, tanto en los planos (véase, por ejemplo como se emplean alfabetos medievales en los dibujos de sus proyectos más medievalistas) (17) como en las obras realizadas, siendo en este apartado especialmente

- 15 . El "art nouveau" desarrollará una gran actividad en torno a lo gráfico y a todos los diseños aplicados y complementarios, siendo significativa e importante su contribución al tema del albañete en el que, de algún modo, inicia la tradición moderna.
- 16 . Para una panorámica de la arquitectura checoslovaca, ver La arquitectura moderna en Checoslovaquia, de O. Dosták, J. Pechar y V. Procházka. Ed. Obelisk. Praga 1.970. Parte de la documentación del libro se publicó en Nueva Forma, nº. 80 de Set. 72.
- 17 . Ver, por ejemplo, los planos del Palacio Episcopal de Astorga. Se encuentran publicados en, "Gaudí en Astorga", de María Jesús Alonso Gálvez. Publicaciones de la Institución "Fray Bernardino de Sahagún". León 1972.



información					
análisis					
aplicación					16

significativo al letrero de la entrada principal del Parque Güell (18), emblema plástico y técnico de la concepción de la obra, y resumen, (acaso sintético y parcial) de los "valores" y las intenciones del diseño.



La aproximación medievalista y artesanal es idéntica en arquitectura y letra, configurándose el plano mediante las dos como composición autónoma. (Sección del Palacio episcopal de Astorga, de Gaudí).

18 . El letrero del Parque Güell fue diseñado por el arquitecto Jujol, ayudante de Gaudí. Para la obra y significación de Jujol, ver, Oriol Bohigas, Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista. Ed. Lumen Barcelona. 1.973.

19. Para el tema de racionalismo y expresionismo en la arquitectura ver la obra de Oriol Bohigas citada anteriormente.

información

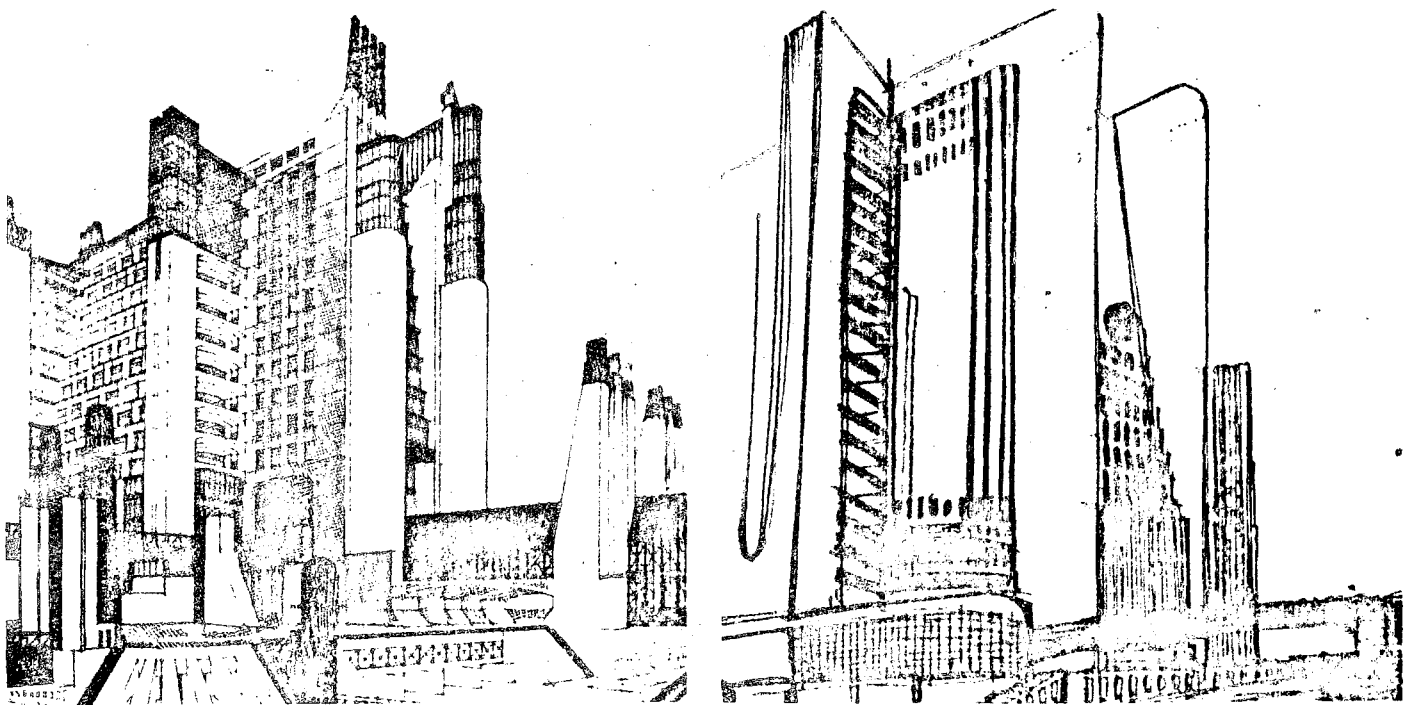
análisis

aplicación

18

## 4. El movimiento moderno.

La línea racionalista del movimiento moderno debatida y polemizada en sus aspectos ideológicos desde mediados del siglo XIX, no inicia sus formalizaciones más coherentes hasta que después de la 1ª. guerra mundial utiliza el instrumento de la estética cubista. Anteriormente al primer conflicto europeo, el futurismo italiano será, en rigor, el único movimiento que formalizará unas imágenes intuitivas de carácter renovador y con una cierta lucidez anticipadora a través de los dibujos (20) de Antonio Sant'Elia y de su compañero Mario Chiattone. Esta primera etapa futurista, interrumpida por la guerra, se continuará después, ya desaparecido Sant'Elia, y más o menos bajo el arbitraje artístico-político de Marinetti, en una larga línea que llegará hasta el segundo conflicto bélico, paralela, y muchas veces tangente con el racionalismo italiano. (21)



Dibujos de la "città nuova", de Antonio Sant'Elia. 1914.

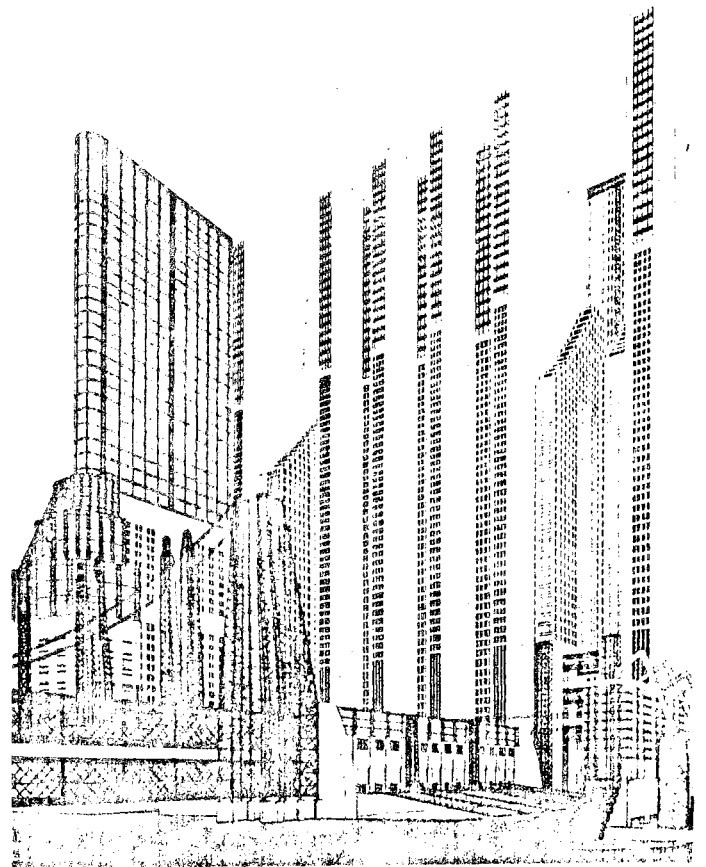
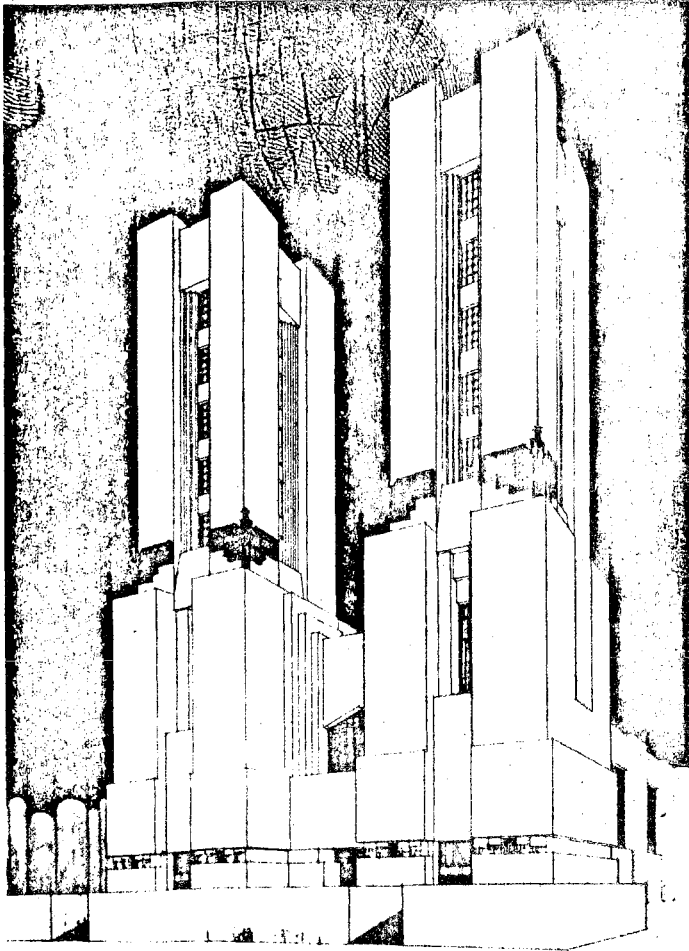
20 . Para un análisis formal de los dibujos de Sant'Elia, ver el artículo de Mario Portuguesi en Controspazio, nº. 4 - 5, abril - mayo de 1973.

información

análisis

aplicación

19



En los dibujos futuristas, al existir una intención comunicativa demasiado compleja, la letra desaparece, encargándose la forma de todos los mensajes (Dibujos de Mario Chiattonne: Catedral y Costruzione per una metrópoli moderna. 1.914).

- 21 . El fascículo de Controspazio citado anteriormente está fuertemente dedicado al Futurismo. Incluye recopilación de documentos literarios y gráficos, muchos de ellos inéditos o prácticamente desconocidos, y una serie de dibujos sobre el tema.

información					
análisis					
aplicación					20

Prácticamente todas las propuestas de los arquitectos del futurismo se van a plantear en torno a la idea de elaboración de la imagen arquitectónica. La "città nuova" y los demás diseños de Sant'Elia, por citar el ejemplo matriz, van a estudiar más la forma como imagen e incorporar los instrumentos del progreso como símbolos que a resolver o siquiera plantear los más o menos nuevos problemas arquitectónicos y urbanos.

La arquitectura se ofrece como sugerencia comunicativa, como campo de lectura; se ofrece su "imagen deseable", planteada y leída por los propios futuristas en sus manifiestos y escritos.

Al tiempo que la arquitectura se plantea casi únicamente como forma legible, en una exclusión total de los mensajes estrictamente lingüísticos, el alfabeto se empleará como formalizador de imágenes abstractas en las que la letra apenas comunica nada, con su propio poder de significado y se ve utilizada como "elemento de composición".

Fuera de la arquitectura Marinetti destruirá el mensaje literario orientándolo a una composición gráfica a base de caracteres de imprenta en algunos documentos de su libro "Parole in libertà" (22), iniciando así el género de la "poesía visual" (?) que intermitentemente, y con mayor o menor intensidad se ha seguido practicando hasta nuestros días.

Dentro de la arquitectura va a ser Fortunato Depero (1.892-1.960), engendrador del singular concepto de "arquitectura tipográfica" y de una teoría sobre arquitectura y publicidad, el diseñador que utilizará con una coherencia y una intención más clara la letra en sus producciones. El alfabeto se transforma en

22 . F. T. Marinetti, *Parole In Libertà*, Edizioni Futuriste di Poesia. Milano 1.919. Se editó, al menos, en italiano y en francés. El Controspazio citado reproduce una página. (pág. 20 de la revista).

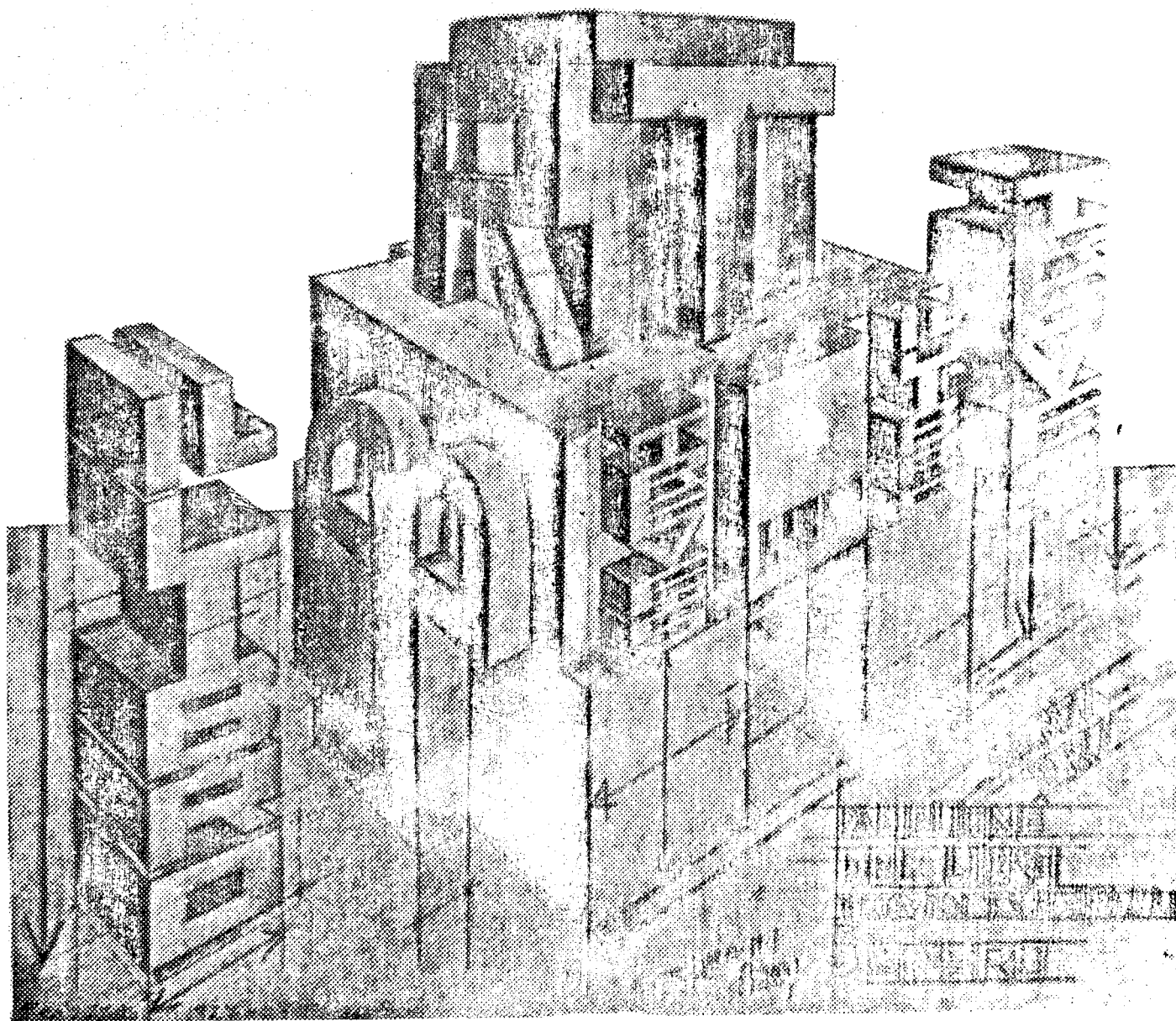
23 . En el Controspazio citado ver su obra "Architettura tipografica" (portada y pág. 40) y los "padiglioni" de la "Casa d'Arte futurista" y de "Cambari" (pág. 42) Interesante también ver los "padiglione tricolore" (pág. 41) en donde el diseño se formaliza con la simbólica inclusión de las banderas de los Aliados como referencias más concretas a una determinada realidad.

información

análisis

aplicación

22



Si en el futurismo primitivo la forma se encargará sola de todos los mensajes, en algunos diseños de Dépero la letra la suplanta y pierde su función normal. (Fortunato Dépero. Pabellón del libro. 1.927).

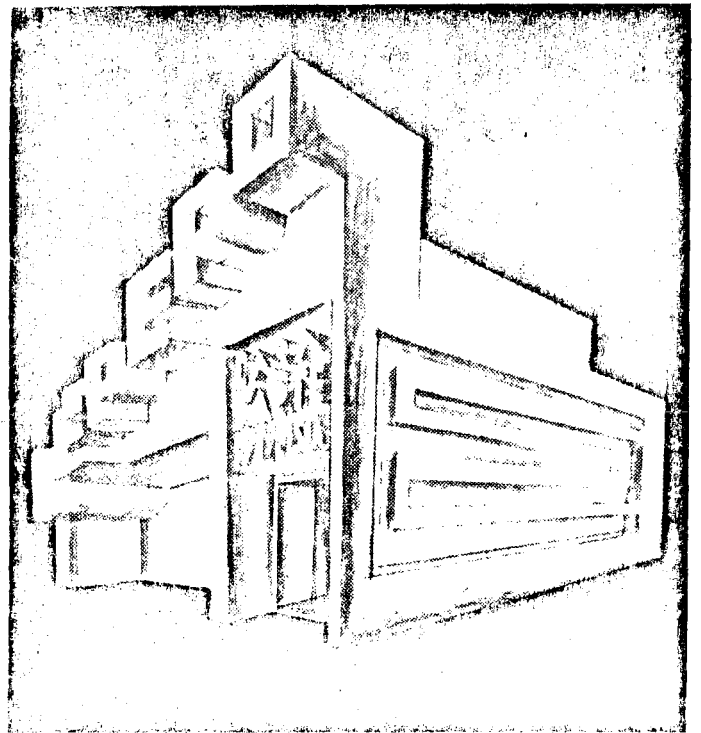
información

análisis

aplicación

23

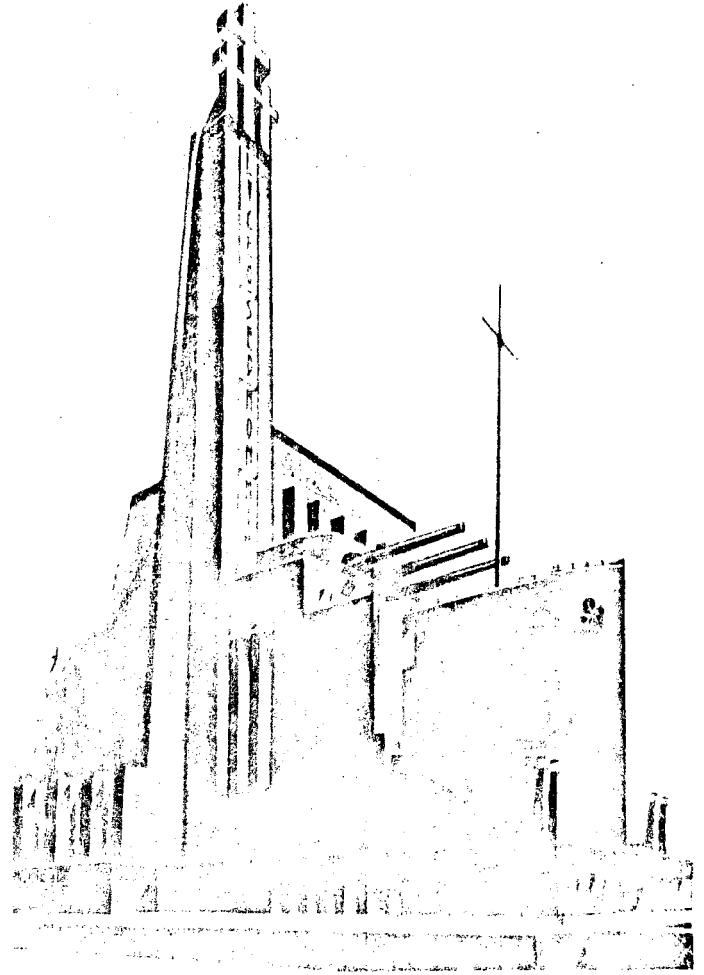
Más adelante, ya en los años 30, cuando la "arquitectura internacional" ha venido a inundar prácticamente todo el fenómeno arquitectónico europeo, los diseños de Dazzi y Faludi (24) revelarán a un tiempo la herencia futurista y la funcionalista: la letra interviene con gran importancia en la composición del



Otro pabellón de Dèpero (1.933) en el que la letra se convierte en forma. En el cartel vemos la clara relación figurativa que la composición gráfica establece con la arquitectura de la época.



edificio pero acepta su papel estricto, aunque a veces sea supervalorado en una operación de suplantación formal reveladora de la intención perniciosa que adquirirá a veces el diseño arquitectónico italiano, sometido a presiones suyas o no, al servicio de ideologías muy concretas dentro del singular y complejo marco político-social de la Italia de entre guerras.



información				
análisis				
aplicación				

Si bien el "futurismo" formaliza las primeras "imágenes deseables" del movimiento moderno, será en Alemania donde se desarrolle el episodio más influyente. La Bauhaus va a incidir con mucha intensidad en todo el planteamiento y el desarrollo del diseño y, más concretamente con respecto al tema que tratamos, en el campo de la composición alfabética, iniciando dentro de una más o menos similar formación e ideología la enseñanza y actuación de pintores, diseñadores gráficos (y tipográficos), arquitectos, muebles, etc.

Los países germánicos (y en general los nórdicos, menos influidos por el fenómeno renacentista y dentro, por lo común, de la religión reformada) conservarían muy arraigada la tradición medieval de la letra gótica que llegó a ser un auténtico obstáculo de comunicación exterior y capaz, sobre todo, de connotar una excesiva singularidad localista y una visión artesana opuesta a los deseos de universalidad de los planteamientos y resoluciones del diseño y su precisa producción y reproducción industrial.



Portada de la revista Der Staedtebau (1.9.12) en la que el diseño alemán se mantiene dentro de la influencia modernista.



información				
análisis				
aplicación				

27

27

Esta escuela funcionará ininterrumpidamente desde el año 1.919 hasta el 33 en el que es disuelta. La aglutinación que realiza de todos los campos del diseño, el enorme despliegue y cantidad de sus realizaciones y realizadores y su indudable calidad global, la sistematización de sus visiones y la innegable capacidad de propaganda de sus miembros y epígonos, favorecida por haber sido disuelta la escuela por el gobierno nazi, contribuyeron entre otras razones, a la extensión y el éxito tanto de la visión ideológica bauhasiana como de sus producciones concretas y de su método de enseñanza. (27) El resultado de ello es que el mundo del diseño no puede negar la herencia recibida de la Bauhaus, especialmente evidente en el diseño de objetos y en el alfabeto gráfico. Aún hoy, hojeando, por ejemplo, un catálogo de una marca de letras adhesivas a los planos, entre el ecléctico bazar a todos los gustos que se nos ofrece, encontramos los modelos bauhasianos o sus diseños posteriores, y si hacemos elegir los mejores a un arquitecto o diseñador "culto", admitiendo la ambigüedad del término, la selección de los tipos adecuados, según comprueba su uso constante, recaerá en esos modelos y, como mucho, el espectro de lo elegido se situará sin rebasar demasiado el entorno y el "espíritu racionalista" y, más bien, centrado en éste. Esto nos revela, por un lado, la persistencia de la empatía del racionalismo, hoy enormemente sentida, tema sobre el que volveremos más adelante, y por otro, la gran fijación que logran los modelos y las ideas bauhasianas en su labor de sistematización y difusión.

27 . Para un estudio, en criterios alternativos, sobre la Bauhaus, ver además de la obra de Banham citada:

W. Gropius. La nueva arquitectura y la Bauhaus. Ed. cast. en Lumen.

G. C. Argan. Walter Gropius y la Bauhaus. Ed. cast. en Nueva Visión.

H. Meyer. El arquitecto y la lucha de clases y otros escritos. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1.972.

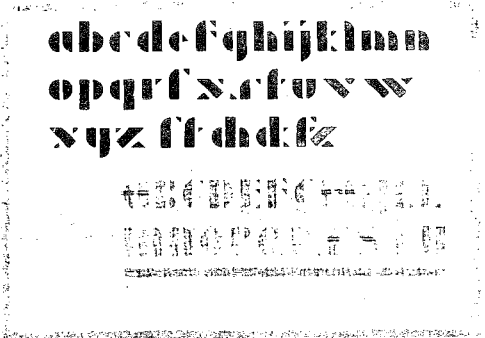
Nº. monográfico de Controspazio sobre el tema (nº. 4-5 abril - mayo 1.977)

Parcialmente publicado en castellano, en forma de libro, por la Ed.

Comunicación, Bauhaus, Madrid : 1927.

información				
análisis				
aplicación				

Como tantos otros, la escuela trató extensa y conscientemente el tema del alfabeto y su forma. Se estudió exhaustivamente el diseño del alfabeto y la composición tipográfica, planteando también, dentro de los mismos enfoques, los aspectos de la letra en el documento arquitectónico y la letra en el edificio. Todos estos apartados guardan una gran coherencia de utilización y diseño, inician una dilatada tradición y anticipan tratamientos más radicales. El paralelismo diseño arquitectónico - diseño del alfabeto se evidencia en la utilización común de los principios de sencillez y racionalidad y del énfasis en el valor del instrumento (como premisas para su introducción en los procesos industriales) y en los de sinceridad y claridad (como valor de lectura de un público masivo) que, con el factor integrador de la estética cubista, explican su aceptación actual por un mundo profesional que aún opera o quiere operar dentro de valores e intenciones similares.



Tanto los "principios" del diseño arquitectónico y de objetos como la estética concreta manejada en ellos, son legibles también en estos alfabetos diseñados en el bauhaus.



--	--

información
análisis
aplicación

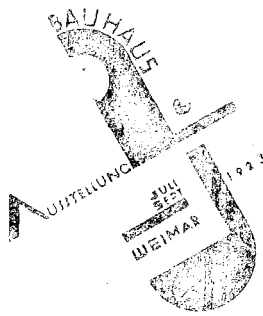


WEIMAR, DEN 9. AUGUST 1977  
DIE LANDESREGIERUNG

1. General Summary: This is a  
 2. Form in English

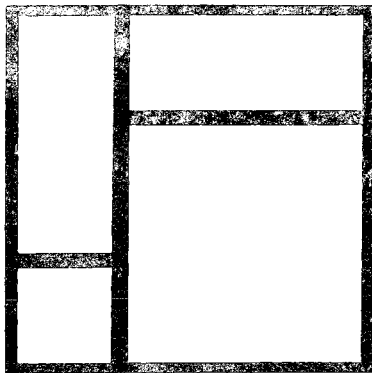
10000000 Mark und die Klasse derdingtischen St. Althaus den Einber. dieses Reiches zu. ... Kom. St. Althaus 1413. ... kann diese Reichs Angelegenheiten und den Um. ... in Reichsangelegenheiten ...

305



245

Diseños y composiciones  
tipográficas del Bauhaus,  
muestra de su insistencia  
en el tema.



307

BRUNNEN  
AUSSTELLUNG

WEIMAR  
JUL SEPT 1923

313

# STAATLICHES BAUHAUS

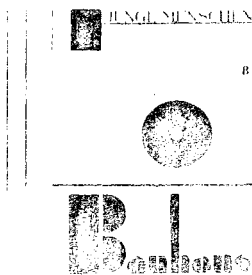
# BAR

**1919**  
**1923**

BAUHAUSVERLAG  
WEIMAR - MÜNCHEN

309

**KONSUM**  
GENOSSENSCHAFT E.G.M.B.H.



# 1. DER BAU

A. DIE WERKSTÄTTEN  
B. DER RAUM

[illegible]

3U

Aunque quizás el aspecto se revela con más claridad el paralelismo tratado sea el resultado que todos los "principios" e intenciones citadas van a producir en el diseño. De algún modo la industria sólo puede ser controlada por el diseñador si se le atiende su reclamación de objetos simples, fáciles y baratos de producir y reproducir. La claridad, la sencillez, la sinceridad, la racionalidad, son en definitiva precios que el diseño pagará al mundo de la producción y que la cultura se encargará de elevar al reino de los valores, contando con la estética cubista como capaz de cubrir las imágenes deseables. Así la Bauhaus será una de las tendencias que, polemizando con la historia, van a despojar el organismo arquitectónico tradicional reduciéndolo prácticamente a su estructura esencial. La forma arquitectónica se verá reducida a su propio esquema a través de una geometría purista que eliminará lo sobrante y lo carnoso en favor de una abstracción casi desnuda, siguiendo de cerca los desarrollos de las otras artes, e intentando situar al producto arquitectónico en el centro de las necesidades y los "deseos sociales".

nummer	<b>3</b>
jahrgang	<b>III</b>
bezugspreis jährlich rm.	7.20
preis dieser nummer rm.	2.00

# bauhaus

vierteljahr-zeitschrift für gestaltung. herausgeber hannes meyer. schriftleitung ernst kailash. bauhaus dessau

juli-  
sept.

1929

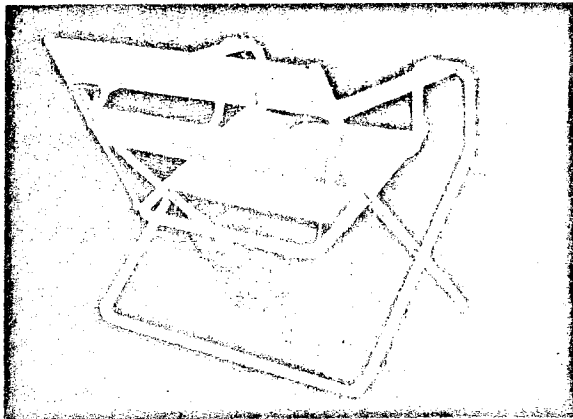
verlag und abtengen-verwaltung  
dessau, zerbstler strasse nr. 10

frei, weil nicht

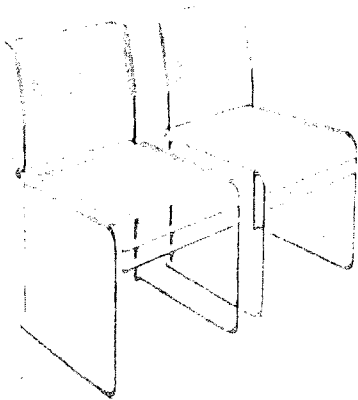
Joost Schmidt. Tipo para la revista Bauhaus, 1.929. Su comparación con las fachadas de Gropius dá idea de la cercanía, no solo compositiva, entre los distintos trabajos bauhausianos.

información				
análisis				
aplicación				

Para el alfabeto se operará con los mismos principios y encontramos casos en que un determinado diseño coincide casi exactamente con su estructura formal básica: es el caso, por ejemplo, del alfabeto hecho con líneas de grosor inapreciable y en las que las formas de las letras se resuelven con figuras simples (cuadrado, círculo, triángulo equilátero) y con divisiones claras de las pautas. La letra será así un "instrumento para leer y expresar", paralelo a la casa como "máquina para vivir", frase que si bien enuncia Le Corbusier, acaso sea la Bauhaus la que, en un sentido más literal, la llevará a la práctica en el diseño arquitectónico.



BREUER-METALLMOBEL

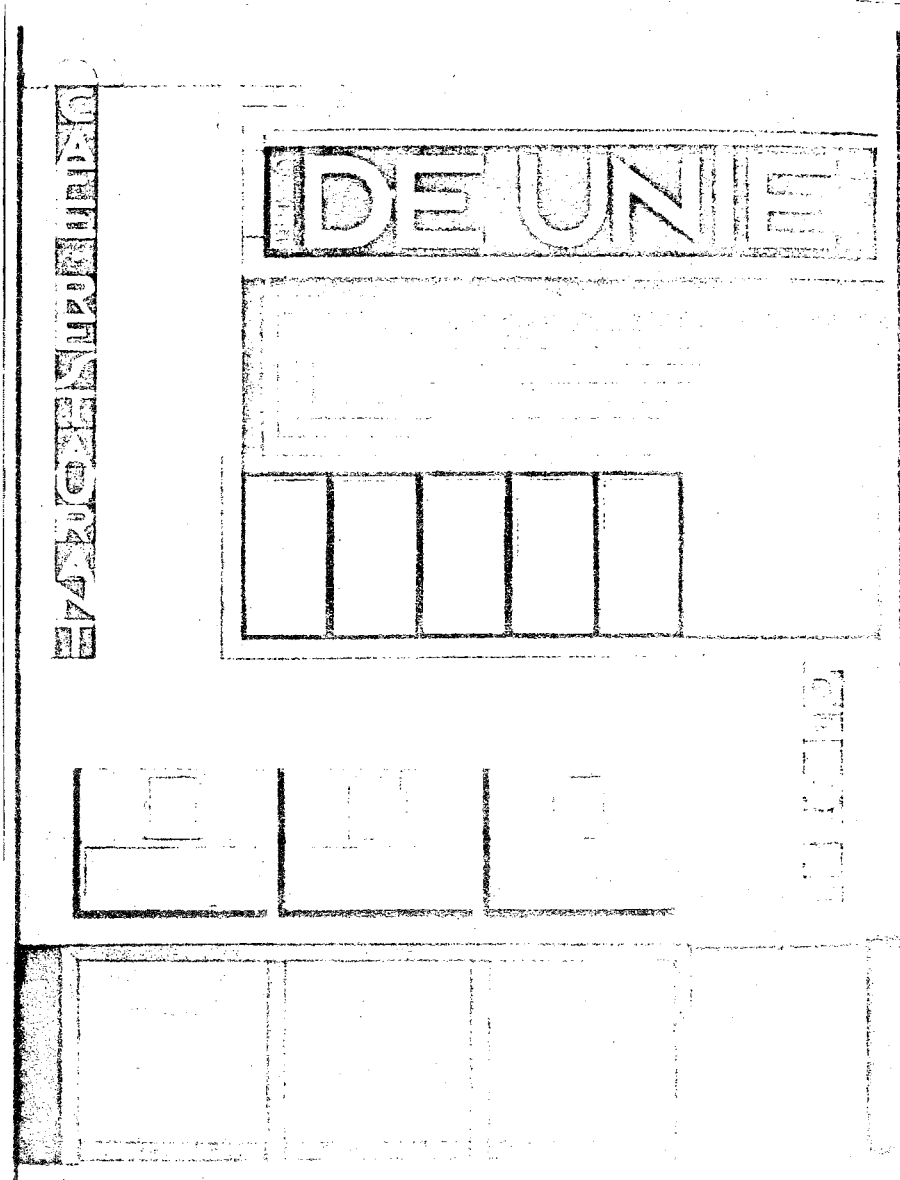


STANDARD-MOBEL  
LENGYEL & CO.  
BERLIN W 42



[illegible]

Contemporáneamente a la Bauhaus, los países bajos presentan un movimiento arquitectónico, fundamentalmente escindido en dos escuelas, el "Wendingen" o Escuela de Amsterdam y el "Stijl" o neoplasticismo, interesantes de observar en algunos aspectos. Ambas escuelas recogen el magisterio de H.P. Berlage (que transmitirá, a su vez, la figura de Frank Lloyd Wright, personalidad muy ajena al movimiento europeo, pero que dentro de su independiente y avanzadísima línea supoincorporar lo que le era válido de lo que en Europa se venía debatiendo) y van

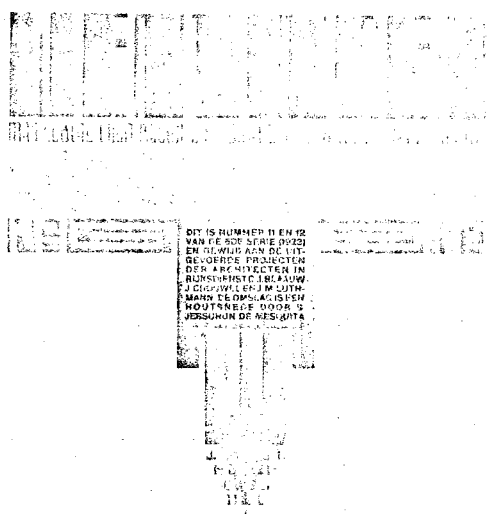


La posición de Oud como racionalista riguroso que utiliza adecuadamente la estética neoplástica, es clara en esta fachada que acepta el letrero como elemento de información y composición. (J. J. Oud, *Café de Unie*, 1.925).

información				
análisis				
aplicación				

37

a recorrer caminos muy distintos (28). El Wendingen, de orientación expresionista, no es demasiado significativo en cuanto al tema que tratamos. El movimiento neoplástico, de un carácter muy singular, ha demostrado su atractivo y el alcance de su influencia en la utilización de la estética cubista. Bastante ajena, al menos en sus intenciones programáticas, al deseo de una racionalidad para lo funcional, la escuela neoplástica planteará una racionalidad para la fruición estética. El organismo arquitectónico será descompuesto según los tres planos cartesianos y vuelto a recomponer en un diseño geométricamente legible. La descomposición geométrica que algunos miembros de la "Escuela de Amsterdam" aprenderán de Wright y utilizarán en favor de una estética del espacio y una relación más enriquecida entre el interior y el exterior, en "Stijl" va a ser reducida a un grado de abstracción superior en una "composición elemental" propuesta en favor de una lectura estética de la geometría de la propia composición. Esto es claro en los diseños de Theo Van Doesburg y evidente en la Casa Schröder de Gerrit T. Rietveld.



Comparando ésta composición gráfica de la Escuela de Amsterdam con una portada de la revista *De Stijl* (v. dos hojas adelante) se puede tener una clara primera idea de la distinta aproximación al diseño de los dos movimientos (*Revista De Stijl*, Portada de H. P. Wijdeveld, 1.923).

28 . Para la arquitectura holandesa, ver el libro de Barbara Grijzenhout en la nota 24.

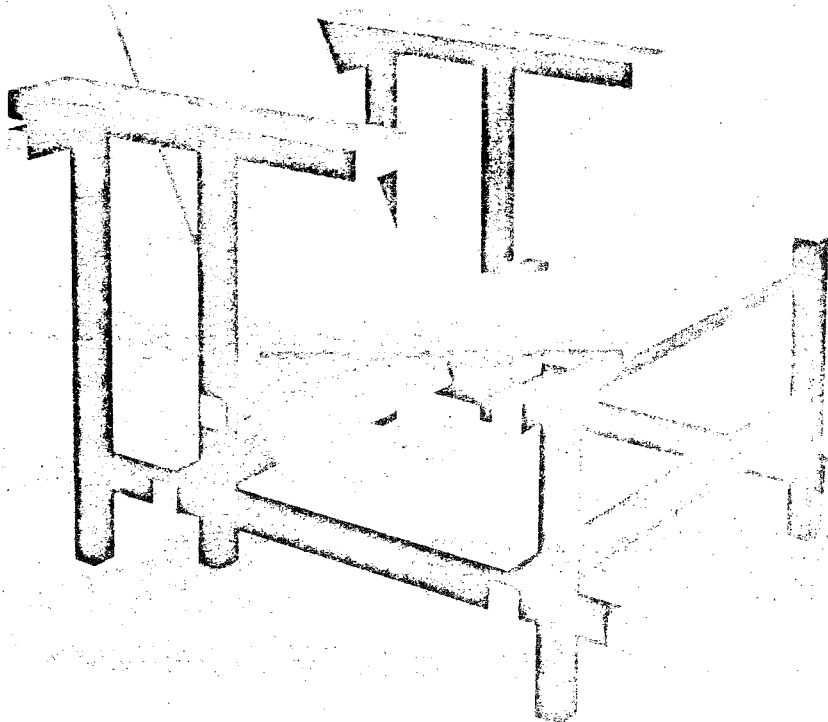
Ver también, Giovanni Fanelli, *Architettura Moderna in Europa*, Marchi e Bertolli, editori, Florencia 1.968. La primera parte incluye una evolución del diseño del alfabeto y la composición gráfica.

información				
análisis				
aplicación				

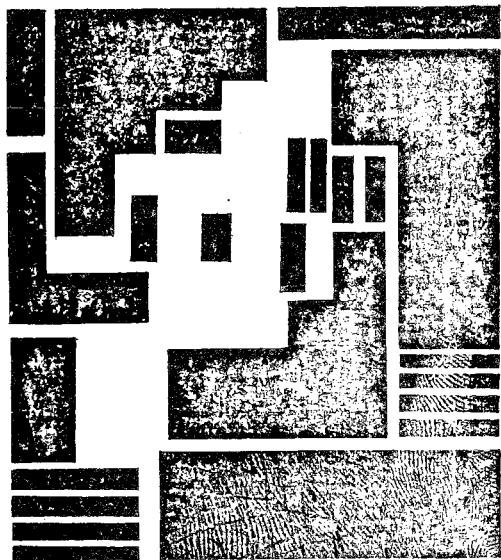
obra arquitectónica que alcanza el punto más avanzado en el planteamiento estético de su tendencia y que no se agota en la exposición de una geometría legible sino que se introduce como instrumento al servicio de valores más cercanos a los señalados de la "Escuela de Amsterdam".

Otra obra de Rietveld será la más expresiva de la operación que "Stijl" realiza con la composición para una exclusiva lectura geométrica: su famosa silla (1.917). Más que una silla para sentarse es una silla para expresar la estructura geométrica de la idea del asiento. No se plantea para ser usada sino para dar una imagen de silla de acuerdo con una determinada forma de diseñar en una estética planteada excesivamente como fin del diseño. La agrupación "De Stijl" trabajará casi siempre

Objeto útil, quizá, mueble para sentarse, pero más bien anagrama espacial de silla que pretende sobre todo expresar la idea que se tiene sobre la configuración de la forma. (Silla diseñada por G. Rietveld, 1.918).

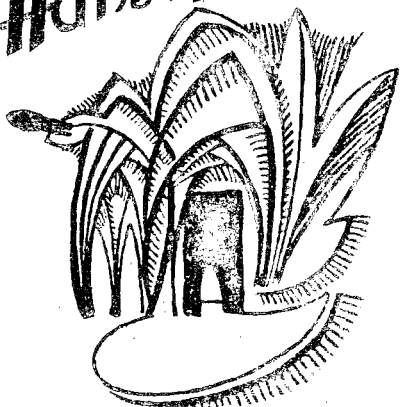


**THE**



Para una apología del movimiento neoplástico, ver Bruno Zevi, *Postica dell'Architettura Neoplasticista*. Libreria Editrice Politecnica Tamburini. Milán. 1.953. Ed. cast. en Víctor Lerú. Buenos Aires 1.960.

# Hans Hansen

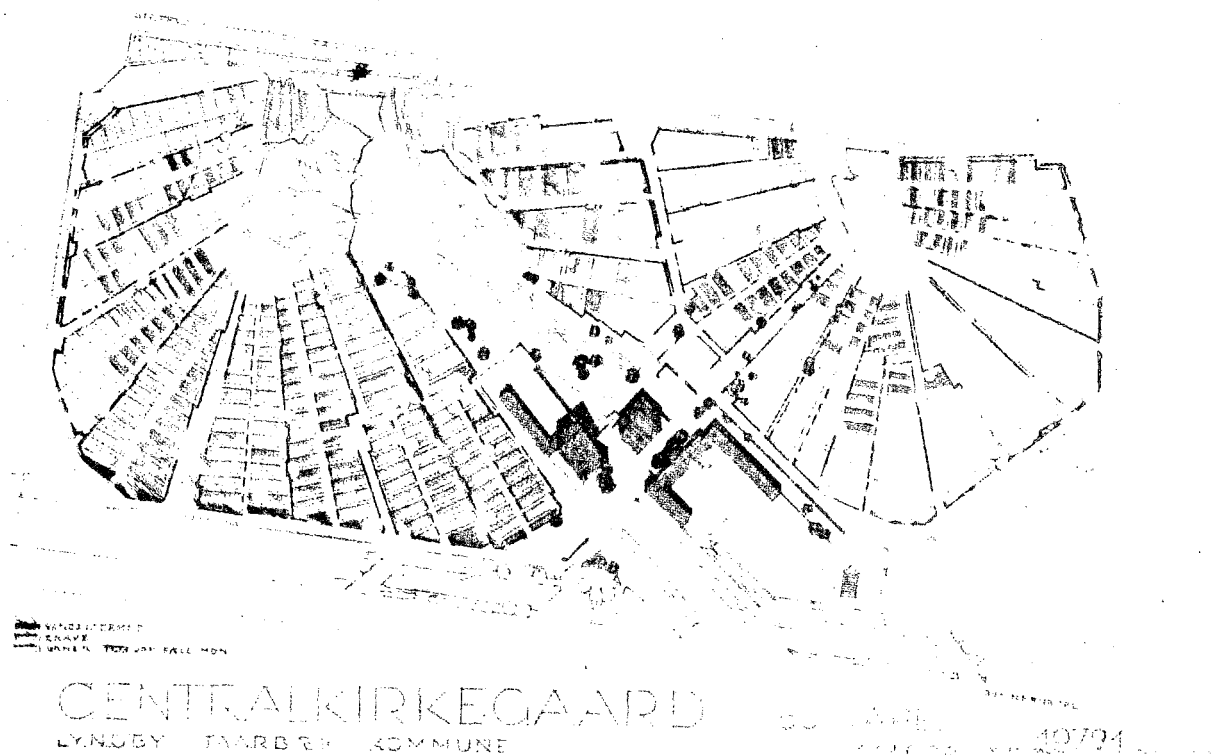


# Das Ergebnis der Arbitration

10. Para el *Arceuthobium* europeo, ver el libro de G. H. R. Bannister.

información					
análisis					
aplicación					37

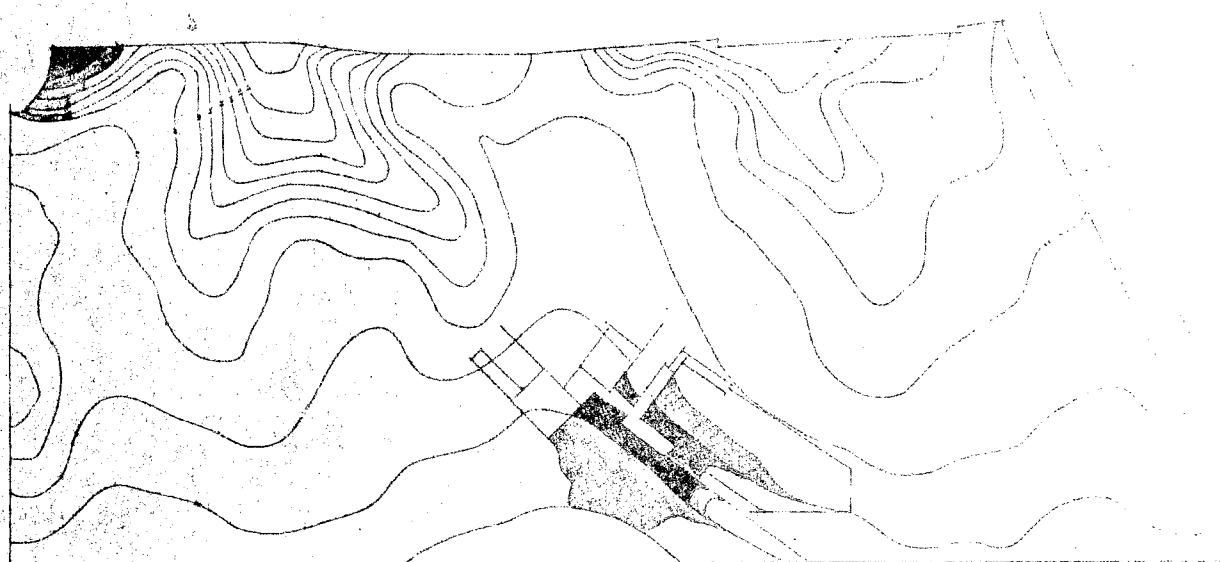
Vamos a detenernos ahora en dos casos concretos de diseñadores que pueden matizar aspectos del tema y revelar otros. En primer lugar, detengámonos en Alvar Aalto, hombre alejado del fenómeno central de la arquitectura europea, pero educado con un rigor racionalista nunca del todo abandonado y enormemente patente en su primera etapa. Observando las letras de sus planos, en ellas encontramos una quizás excesivamente simple pero significativa síntesis de su modo de hacer (32). El racionalismo de su alfabeto se concreta en un preciosismo lineal y con una matizada textura del trazo, negándose a definir el diseño a través de una formalización "dura". Como ocurre en sus producciones arquitectónicas, algunas letras y algunas de las características del diseño se plegarán más al

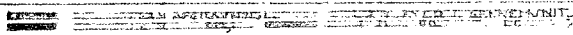


Croquis para el proyecto del cementerio de Lyngby (Dinamarca). Alvar Aalto, 1.951.

información					
análisis					
aplicación					38

"principio de la coherencia" (33) que a una estructuración geométrica estrictamente rigurosa, rompiendo la coherencia geométrica racionalista en su ligazón con los procesos industriales, en favor de la coherencia orgánica de la arquitectura como naturaleza: la rígida geometría cartesiana y elemental se suaviza y articula como reflejo y diálogo con el propio paisaje, en su sentido más amplio.



A.  CENTRAALKIRKEGAARD TIL KAPEL  
LYNGBY-TÅRBAK KOMMUNE 10794

Racionalismo "blando", elegancia, gusto por lo sutil, suavidad y transición en los encuentros, aprecio por la artesanía, son principios legibles en letra y plano, que juntos forman una unidad coherente de composición. (Proyecto de Lyngby. Aalto. 1.951).

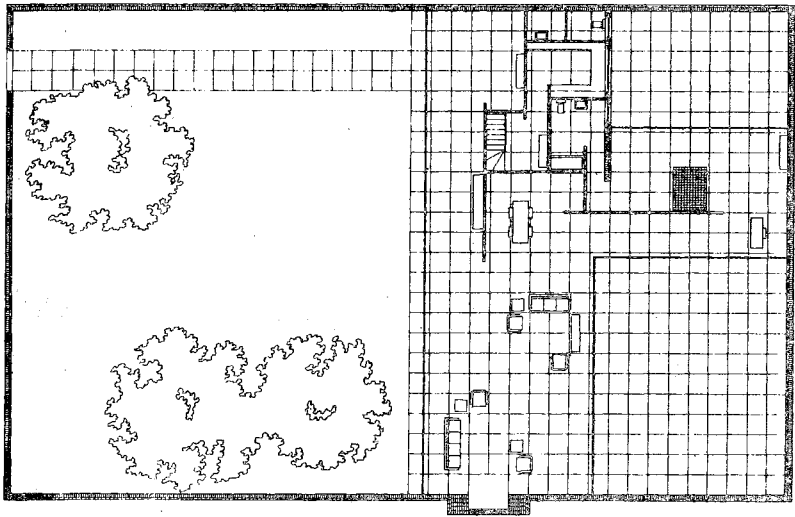
33 . Rafael Moneo señalaba el "principio de la coherencia" como uno de los componentes del "modelo orgánico". Clases teóricas de la asignatura de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Cursos 1.968/69 y 1.969/70. No existen publicaciones.

información					
análisis					
aplicación					39

En segundo lugar vemos la singular personalidad de Mies Van Der Rohe, en el centro de la actividad bauhausiana y uno de los modelos más fijados en la "conciencia" racionalista posterior. Hojemos los libros que publican sus obras (34). Quizás sea debido a la edición, pero en los planos, acaso dibujados para los libros, no aparece la letra: es la tipografía la que se encarga de anotar los técnicos mensajes lingüísticos y nunca tocando los dibujos. Es curiosa ésta desaparición de la letra en el documento arquitectónico de Mies, a pesar de pertenecer con todos los derechos a un sector profesional que volcó parte de su interés en el tema, pero sobre todo es significativa y podemos aventurar una explicación: la arquitectura de Mies es, entre otras muchas cosas, el exponente contemporáneo más evidente del Idealismo arquitectónico. Con su purismo precioso intenta contrarrestar la prosaica situación de una arquitectura como instrumento al servicio de la realidad productiva, sublimando hasta enormes límites el principio de la sencillez ("menos es más"), al fin y al cabo reclamado por las fuerzas económicas que harán posible



El mutismo del plano nos hace comprender su autonomía, pero también su abstracción, su Idealismo. (Casa con tres patios. Mies Van der Rohe, 1934).



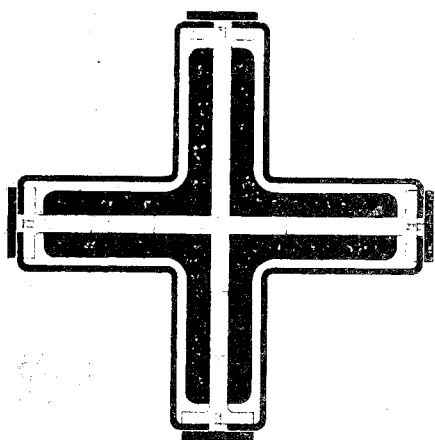
--	--



información				
análisis				
aplicación				

las realizaciones. La visión miesiana, idealizada y abstracta, puritana, muy lejos del descarnado y, a pesar de ello, sensual racionalismo despojado de Loos, propone un organismo arquitectónico que desprovisto ya de casi todo pretende sublimarse en puras esencias espaciales, reducirse a la geometría, y transmitir sin ayuda de nadie ni de nada, ni siquiera (o mucho menos) del lenguaje común, su abstracto y desnudo mensaje. Lejos de pretender que sea el usuario el que complete sus espacios "abiertos", como tantas veces se ha dicho, sus espacios, por muy físicamente abiertos que sean, se cierran en su propia "perfección" y no admiten intervención alguna.

Inscrito enseguida en el proceso americano de producción, se hacen difíciles de imaginar esos mudos detalles constructivos, en los que los materiales se incorporan más como elementos compositivos de valor "absoluto" que como piezas de una solución técnica concreta (y que la historiografía y los "Fans" han reducido ya, con toda lógica, por otro lado, a puro fetiche), al lado de los, más que elocuentes,



Esquema paladiano y albertiano, cerrado, perfecto, abstracto. Aunque se trata de la sección vertical de un soporte, así sin cotas, sin letreros, sin escala, puede ser cualquier cosa, hasta la planta de un gran edificio, quizá iluminista. Algo autónomo, en fin, que se presenta como válido en sí mismo. (Planta del soporte del pabellón de Barcelona. Mies van der Rohe. 1.929).

Después de la segunda guerra mundial se consolidan definitivamente las actividades del "diseño aplicado" en sustitución de las artesanías tradicionalmente al servicio y como complemento de las artes mayores. Todo el desarrollo del período heroico del movimiento moderno y, en particular, la sistematización bauhasiana prepararon así las vías y las técnicas para el vasto despliegue que la industria del libro y las publicaciones periódicas, la publicidad y hasta los medios audio-visuales organizarán en torno a una masa ya alfabetizada y que se va a caracterizar por su avidez indiscriminada de fruición y su enorme capacidad de presencia.

--	--

Esta simulación evidenciará por otro lado la falsa posición de la escenografía racionalista, imagen purista e inadecuada para representar y cobijar a un mundo cada vez más lejos del optimismo connotado por sus composiciones.

El pop recogerá lo cotidiano, lo vulgar y lo elevará a las "altas esferas" de la cultura sin más que sacarlo con toda evidencia de su contexto, caricaturizándolo con

35 . Valga esta simplista explicación del "Pop" como necesaria para seguir el hilo del tema sin excesivas detenciones.

36 . La revista "Archigram" y los proyectos del grupo fueron reproducidos en  
infinidad de revistas profesionales durante el dilatado período de su  
popularidad.

En España, ver "Hogar y Arquitectura", nº. 72 sept-oct. 1.967.

Cuaderno Summa - Nueva Visión dedicado a Archigram.

Philip Drew. Tercera Generación. Ed. cast. en Gustavo Gili. Barcelona 73

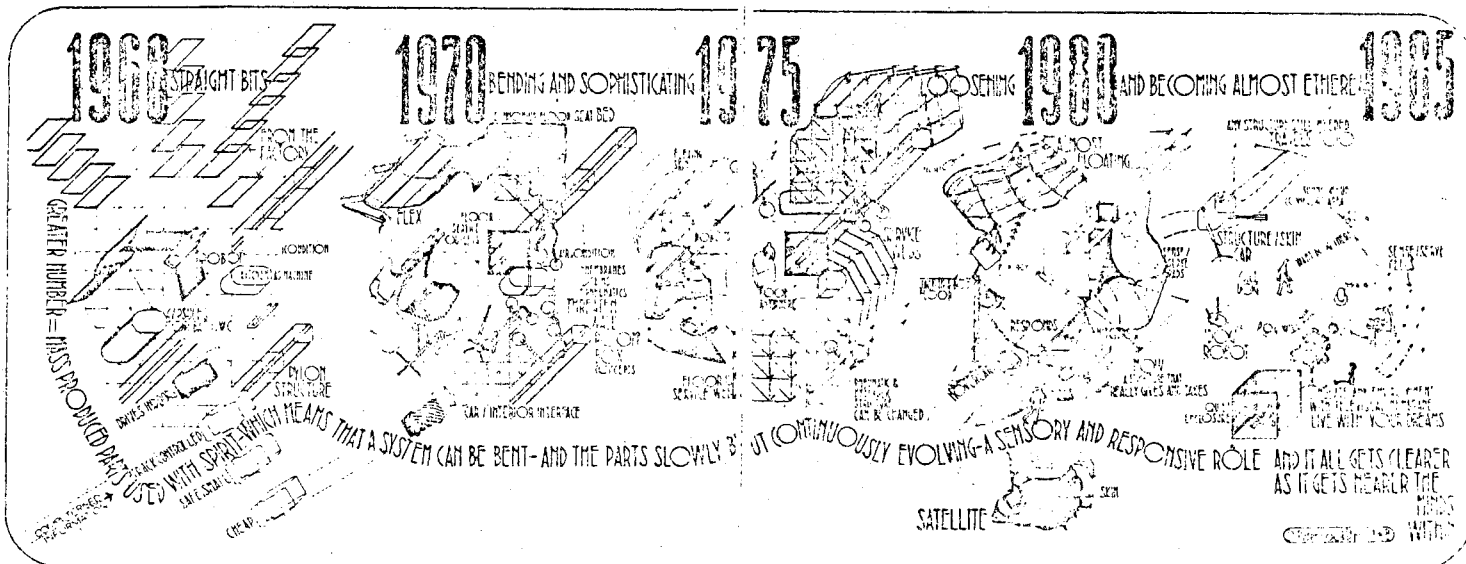
Para una crítica del grupo en España, ver Oriol Bohigas. *Contra una Arquitectura adjetivada*. Seix Barral. Barcelona 1.969.

información

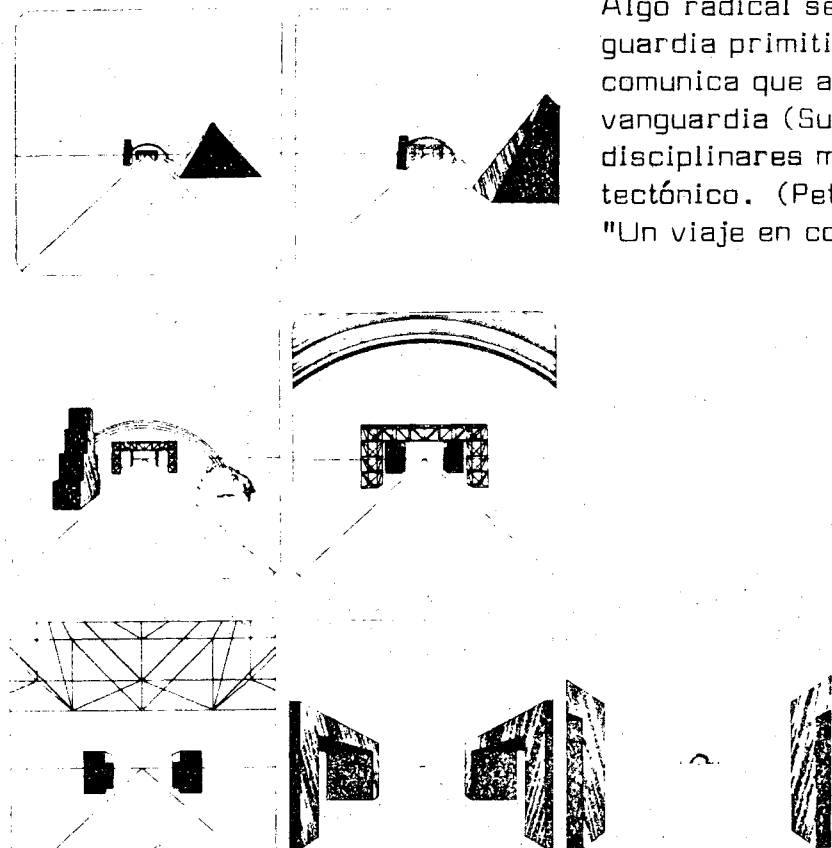
análisis

aplicación

44



Algo radical separa ya a las "vanguardias". Arriba, la vanguardia primitiva (Archigram), charlatana, dispersa, tanto comunica que apenas se entiende su mensaje. Abajo, otra vanguardia (Superstudio) trasmite, en su mutismo, valores disciplinares más concisos y anuncia el autonomismo arquitectónico. (Peter Cook, de Archigram. 1.968) Superstudio: "Un viaje en coche en un museo drive-in de la arquitectura).



[illegible]

no, se definen con las técnicas pop y la exhaustiva utilización del collage. A nivel arquitectónico, sin embargo, y respondiendo a una esperanzada demanda que quiere adivinar en la técnica la solución a la crisis ecléctica en que se debatía el fenómeno arquitectónico, Archigram va a organizar su visión en torno a la imagen industrial y a la sofisticación tecnológica, suavemente impregnadas de un ambiente "beatliano". Así, en los valores más directamente connotados, y en el énfasis puesto en el cambio, la aleatoriedad y la superposición se agotarán las intenciones "pop" de una arquitectura tan sólo diseñada para ser expuesta a través de unos documentos gráficos que van a reclamar para sí toda la atención. Los dibujos de Archigram se llenan de letreros, aceptando el periódico, el comic, el cartel, como modelo de medios de comunicación de las ideas arquitectónicas en una liberalizadora interpretación de la composición gráfica que, en el fondo, no transmitirá otra cosa que su propio modo de componer: se introduce la anarquía compositiva para el letrero, la letra amorfa y blanda, el derecho al gran tamaño y a su variación y al grafiado de la letra con la plantilla de rotulación menos sofisticada, los tipos de imprenta más vulgares o con la máquina de escribir.

El diseño gráfico será deudor en muchos aspectos del episodio de "archigram". Y en torno a la letra, obligado a una renovación constante de sus modelos, siempre al servicio, en mayor o menor grado, de un impacto publicitario de las imágenes que elabora, se va a mover en dos operaciones fundamentales; por un lado la obsesiva invención de nuevos alfabetos y la transformación y reelaboración de los heredados (37) y por el otro la manipulación de los instrumentos gráficos que de algún modo se había revelado ya como capaz de introducir interesantes cambios cualitativos en el proceso de comunicación.

37 . Los alfabetos históricos son reproducidos idénticos o imitados directamente cuando, por unas causas u otras, poseen capacidad de impacto o de despertar determinadas sugerencias.

información				
análisis				
aplicación				

46

La vía del instrumento vulgar para escribir o rotular recogido de las operaciones de comunicación más directa y cotidiana y llevada a las composiciones gráficas es de sobra conocida. Recuerdense la técnica del estarcido (las chapas troqueladas para rotular cajones de embalaje); la máquina de escribir, las letras y plantillas DIN (y la punta de graphos) para rotulación de planos, los sellos de goma, la letra manuscrita etc. Cuando no basta el mero traslado a otro contexto de un determinado instrumento para producir el choque al que de algún modo se le van a asignar los máximos papeles comunicativos, bien por su pequeña capacidad de impacto o por el desgaste de la imagen, se acude a la manipulación de sus formas, a su distorsión. En otros casos se evidencia y enfatiza el origen del instrumento: son los casos de los letreros con sellos de goma que se realizan intencionadamente torcidos o el empleo de la reproducción fotográfica de originales mecanografiados con tachones y errores (38).

Todos estos procedimientos, revitalizados en parte por el gusto "camp" que introdujo el disfrute estético de lo rancio, se encuentran ya en un proceso de manierismo y extremada elegancia en el que el impacto de la descontextualización se emite en tono sutil y destinado a sorprender grátamente a los cotidianos fruidores de la "alta cultura" (39).

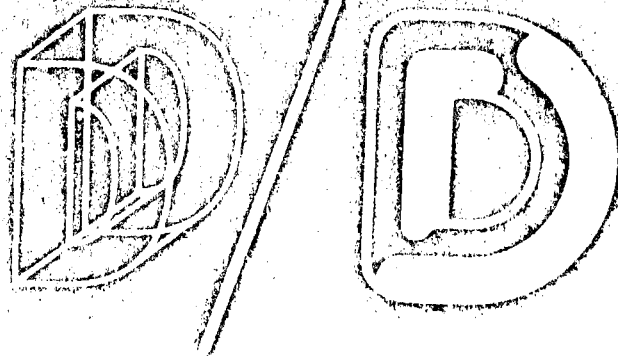
- 38 . Ver, por ejemplo, las maquetas de los libros de la editorial Comunicación, diseñadas por su editor, Alberto Corazón, y, en general algunos diseños de este autor.
- 39 . Ver, por ejemplo, la maqueta del libro *Convergencias/Divergencias/ Incidencias*, varios autores. Ed. Tusquets. Barcelona 1.973. Diseño de Enric Satue.
- También, el Catálogo de la Exposición de dibujos de Antonio Fernández Alba en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Mayo-Junio de 1.973.

información

análisis

aplicación

47



documentación/debates

Renato De Visco

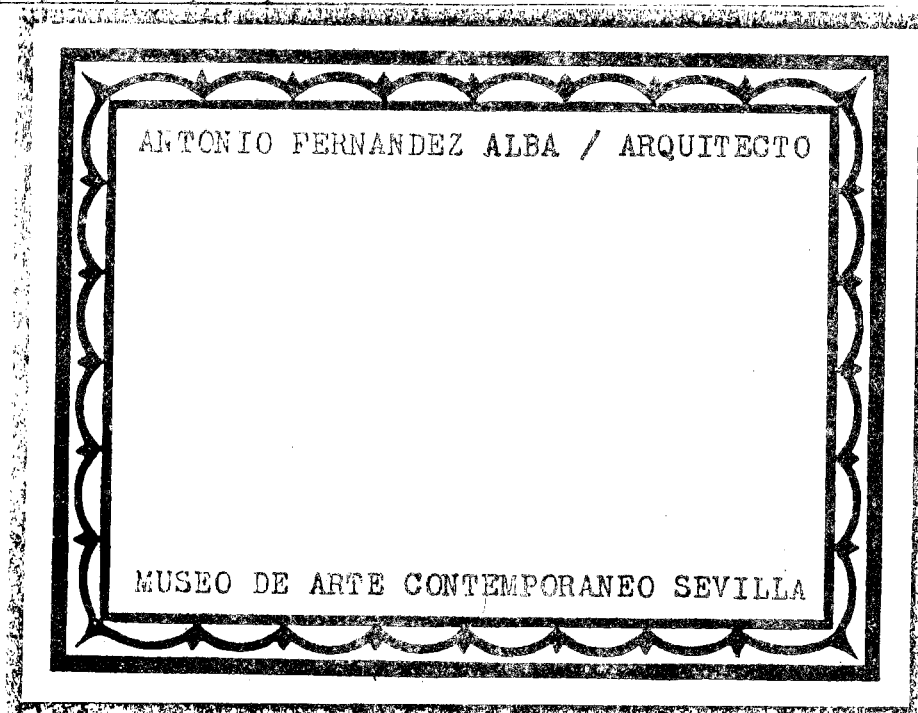
# HISTORIA Y ESTRUCTURA

teoría de la  
historiografía  
estructural

La letras adhesivas, la máquina de escribir, la letra personal, empleadas en una composición "post-pop", de lenguaje ya codificado. (Portada de un libro de la editorial A. Corazón).



información					
análisis					
aplicación					48



Diseño sofisticado que aprovecha las investigaciones "pop" y del realismo utilizándolas manierísticamente, sin su capacidad de impacto. (Portada del catálogo de la exposición de dibujos de Antonio Fernández Alba. 1.973).

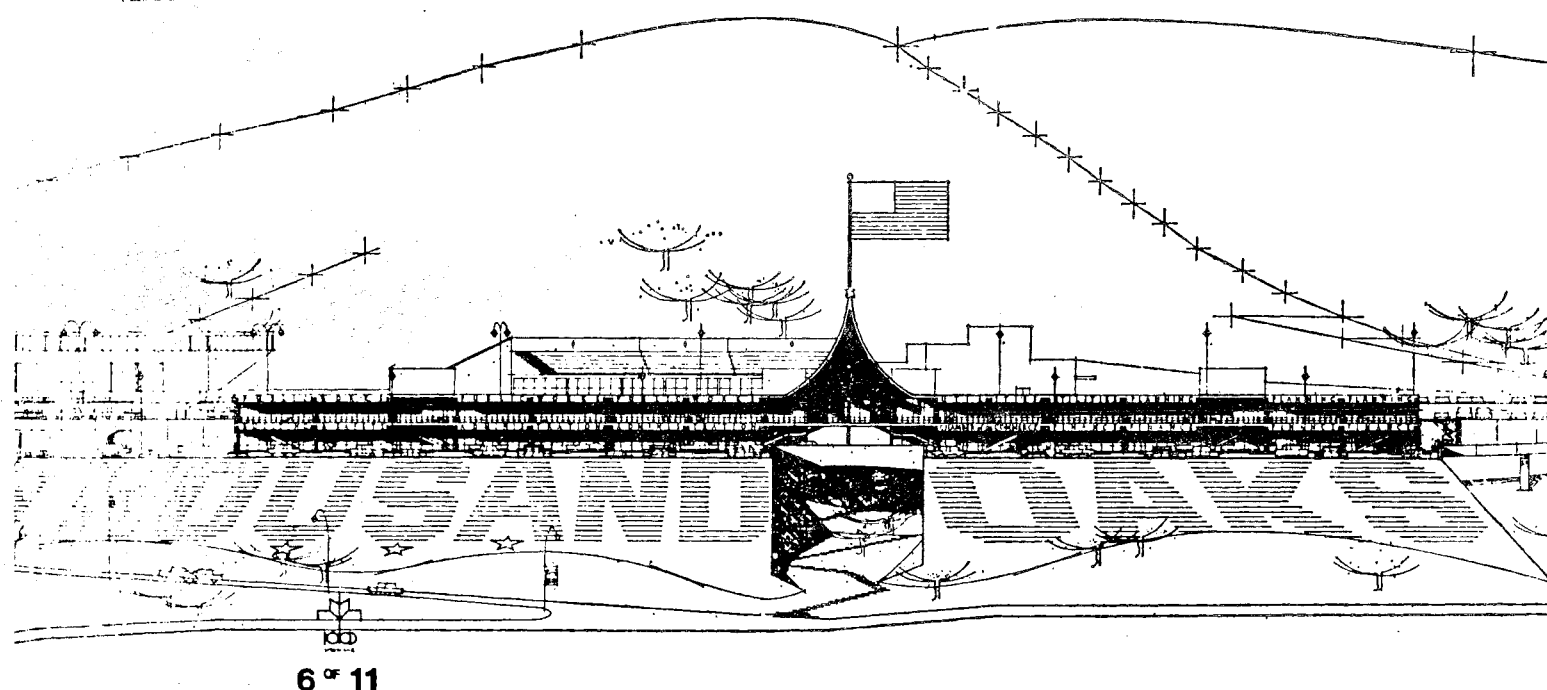
Volviendo a la Arquitectura, Robert Venturi ha sido el arquitecto que traslada a sus diseños tanto la técnica del collage, en sus superposiciones de distintos planos de fachada, como la aceptación de lo convencional y su incorporación a la imagen arquitectónica según los mecanismos del "pop". En una operación comunicativa contrapuesta a la tradición del movimiento moderno, el edificio renuncia a su capacidad de expresión en favor de la de elementos simbólicos más cualificados para hacerlo: así, en su proyecto para centro cívico, se remata el edificio en una gigantesca bandera americana y el letrero se pinta en el terreno como algunos

Diseño de Vázquez Consuegra, Díaz y Recasens.

A nivel arquitectónico, y salvando bastantes y variadas distancias, podemos situar el "Belvedere Giorgina", proyecto de Clotet, Tusquets y colaboradores.

información					
análisis					
aplicación					49

enormes anuncios comerciales (40). En su proyecto de edificio-anuncio sintetiza el énfasis en lo vulgar y la aceptación (gozosa) de la realidad cotidiana de la ocultación de la forma por las pantallas publicitarias, con su vieja idea de una fachada para el exterior desligada de los usos y necesidades internas (41). Los proyectos de Venturi, a pesar de un éxito encargado de originar el rápido desgaste



Venturi será el único arquitecto que traslade directamente las Intenciones Pop a los edificios concretos. (Proyecto de Venturi y Rauch para el centro cívico de Thousand Oaks).

40 . Ver las disgresiones sobre aspectos comunicativos de la arquitectura en D. Scott Brown y R. Venturi, Aprendiendo de todas las cosas. Ed. Tusquets. Barcelona 1.971.

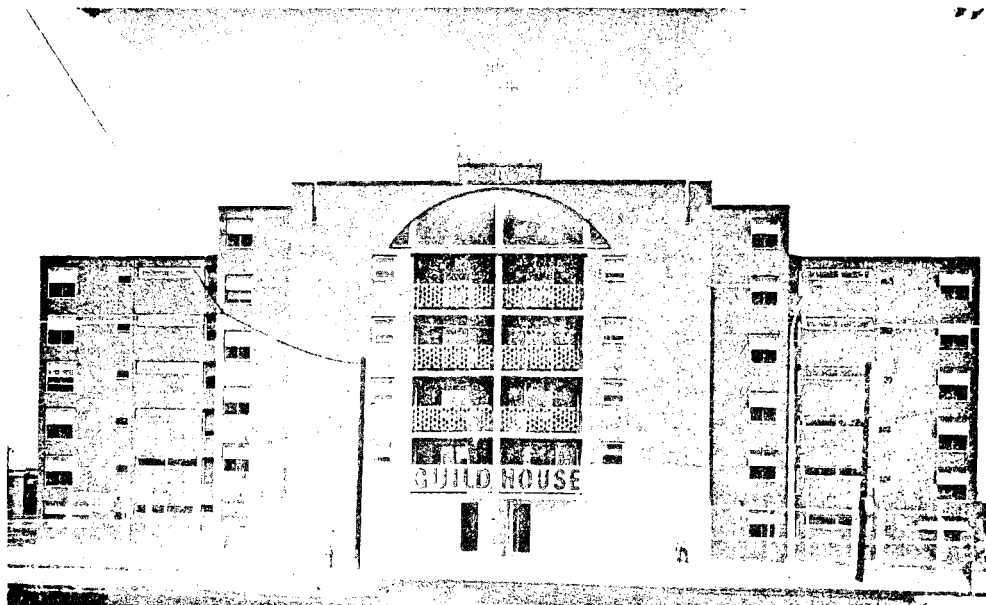
41 . Para la obra de Venturi, ver su libro "Complejidad y contradicción en la Arquitectura". Ed. cast. en G. G. Barcelona 1.972.

No figuran sus obras más recientes que se pueden ver en Nueva Forma nº. 81 octubre de 1.972 y en el libro de Drew citado en la nota nº. 36.

información					
análisis					
aplicación					50

de sus ideas, no dejan de ser un fenómeno aislado y más al servicio de una función cultural que en una incidencia pública. La amplia panorámica del diseño actual, entre el "énfasis plástico" y la "obsesión tecnológica", (42) viene mejor reflejada en el campo de la letra por la torturada invención o actualización de tipos gráficos que, entre la nostalgia y el styling, se debaten contra el desgaste de la función diaria. Quizás sea su mejor exponente el aparato comercial de las letras adhesivas que en los catálogos de las marcas muestra la generosa extensión de su basar al servicio de todos los gustos y contribuye como otro elemento más a la ruptura del principio de la coherencia entendido en cualquier sentido.

Observando el catálogo encontramos en realidad casi todas las letras diseñadas hasta hoy, pero también un especial capítulo, ligeramente fundido con el resto, que



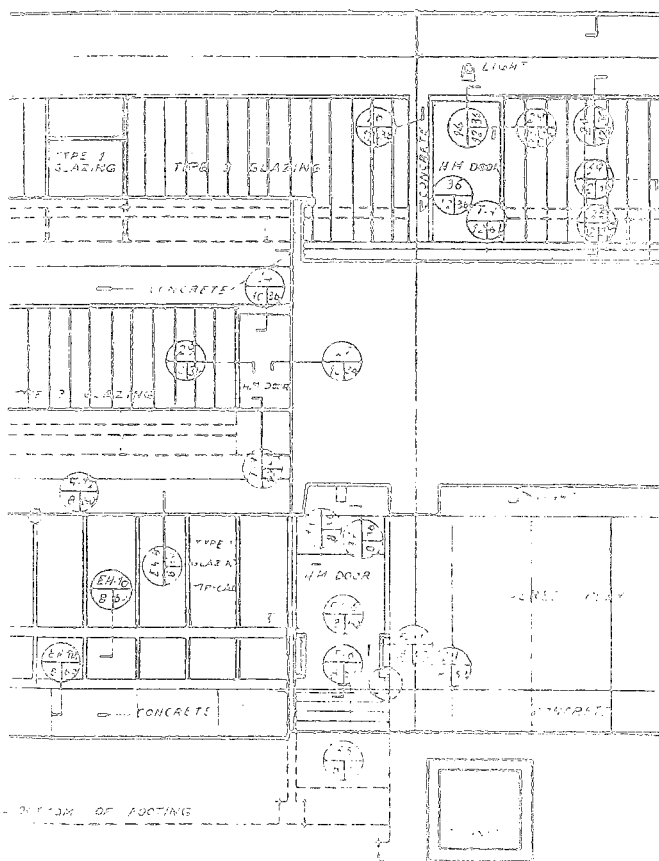
Otro ejemplo de Venturi (Apartamentos para ancianos) en el que el letrero adquiere un notorio carácter compositivo.

42 . Ver "Énfasis plástico y obsesión tecnológica", de Antonio Fernández Alba en la revista "Arquitectura", nº. 111, feb de 1.968.

información					
análisis					
aplicación					51

se mantiene cercano a los valores proclamados por el movimiento moderno, sobre todo en el sector racionalista, más afluando una imagen perdida que unas determinadas intenciones, reflejo fiel, también, de un sector profesional que en aproximaciones de distintos signos vuelve de nuevo a las posiciones racionalistas.

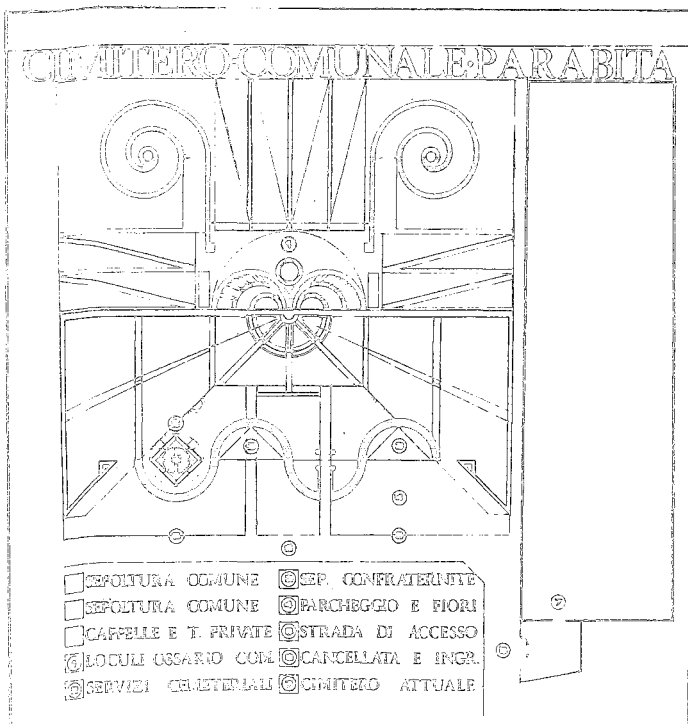
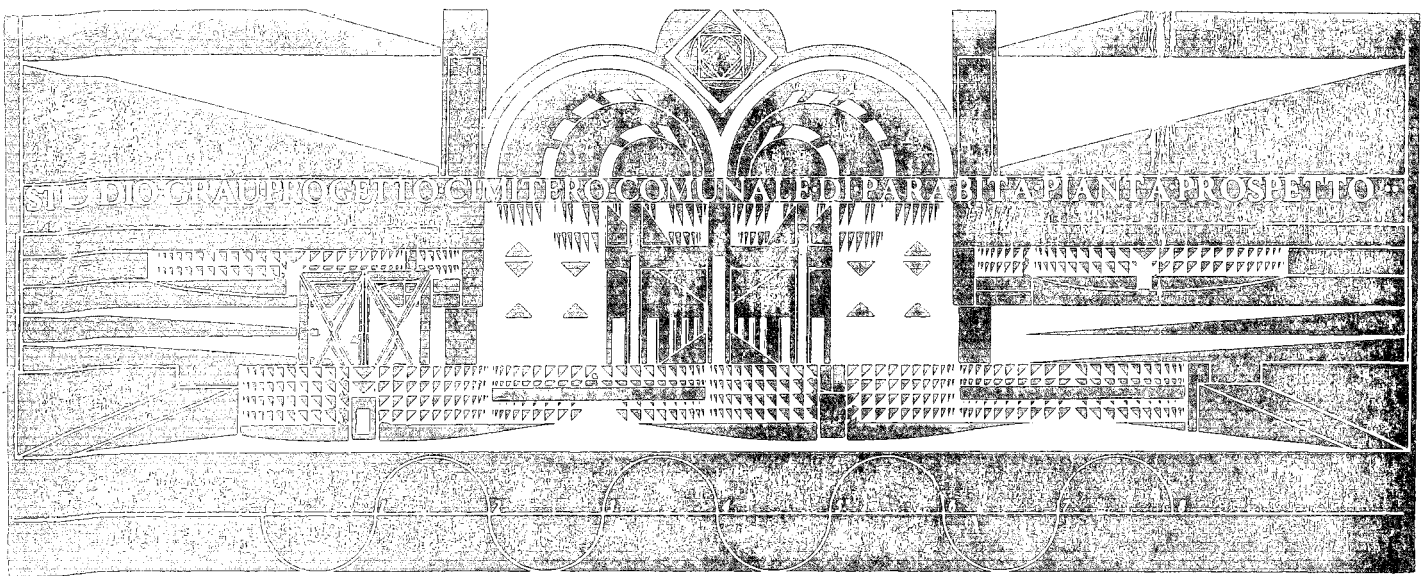
Fácil es advertir como las propuestas arquitectónicas más considerables a un nivel de cultura profesional se mantienen en la actualidad orientadas hacia dos márgenes bien distintos: por un lado la visión profesional más pragmática desarrolla con provecho algunas lecciones del movimiento moderno e inscribe sus propuestas en torno a la máxima calidad tecnológica, en un aparente equilibrio entre el servicio a la producción y su control. Los documentos arquitectónicos que los definen se llanan de esépticos letreros y anotaciones como instrumento exclusivo de una descripción concreta de sus componentes técnicos y constructivos.



Plano de un proyecto de una pragmática oficina americana: el letrero asume un carácter meramente instrumental y es críptico, inentendible sin conocer el código empleado. (Proyecto de la escuela Martin Luther King, de Josep Lluis Sert y asociados).

[illegible]

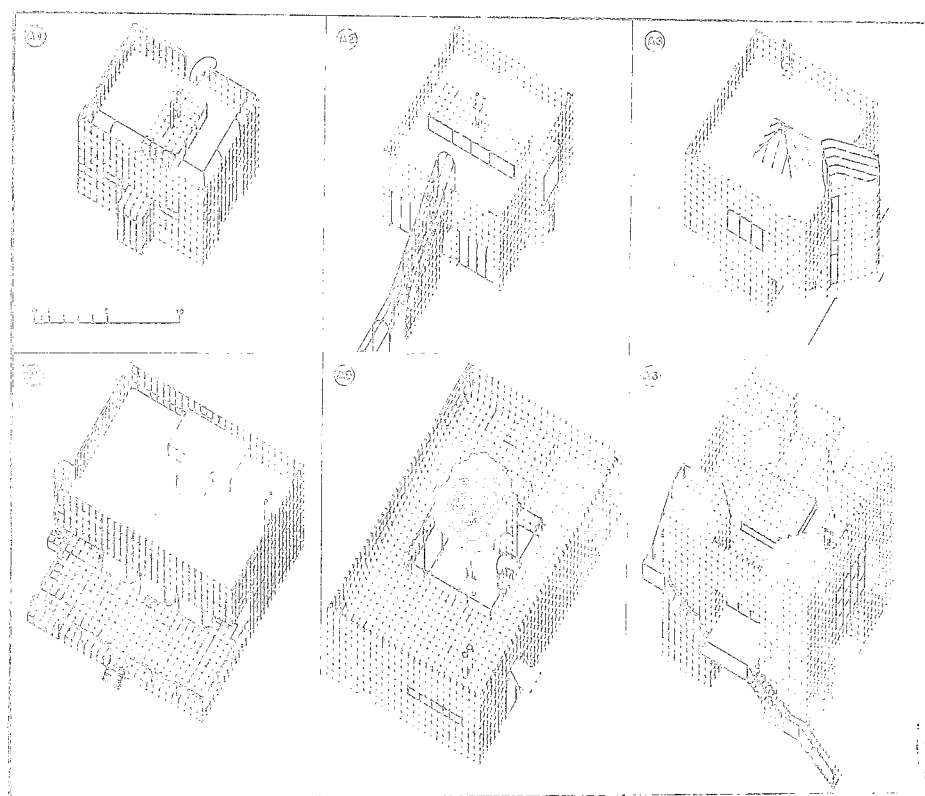
Por el otro margen, en un panorama más complejo, la arquitectura renuncia a una gran incidencia en la realidad física concreta defendiendo una vez más la autonomía de la forma y de la imagen arquitectónica. La tendencia más extrema en la incidencia



Una aproximación culturalista al mundo clásico está presente, tanto en forma como en letra, en este proyecto del grupo romano GRAU. (Cementerio de Parabita. 1.967)

información					
análisis					
aplicación					53

sobre una materialidad de las propuestas, en un sentido negativo, estaría representada por el sector que reconoce como osbezas de grupo a los Italianos del "Archizoom" y del "Superstudio" que elaboran unas imágenes mudas oscilantes entre una apocalíptica transformación del medio y una evidencia de la mediocridad de ese medio sometido al principio de la producción y el atractivo de un entorno que libera su propia imagen (43). El valor autónomo de la forma, su poder de



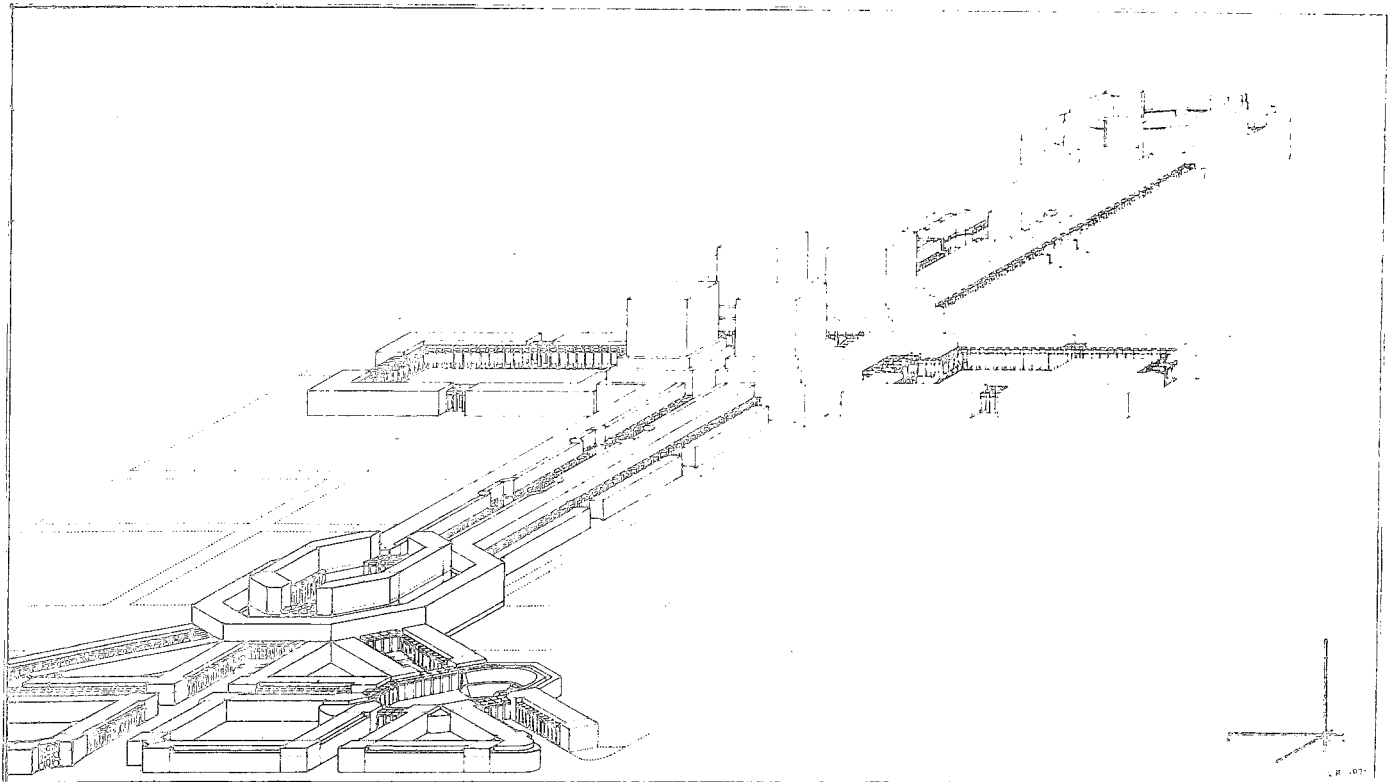
El silencio autonomista contemporáneo. El entendimiento de la autonomía de la arquitectura por parte del grupo Superstudio nos fué enunciado ya por el multimedio del "museo drive-in de la arquitectura". (Superstudio: proyecto de arte "villano").

43 . Para los diseños de estos grupos ver, entre otros, la revista "Dosselle".

Para una crítica ideológica ver el trabajo de la revista en la serie 11 de la de Mariano Sotelo y el libro "Problemas de la arquitectura" de la serie 12.

información					
análisis					
aplicación					54

comunicación directa y su marginación, total o parcial, de la inscripción de las propuestas en un proceso de solución de necesidades pragmáticas se definen en contra de la abolición de la forma proclamada grosera y cínicamente por los gestores de la misma producción que tan bien supo sacarle provecho. La arquitectura así planteada enmudece y restaura como síntesis el modelo racionalista. Desde los "five architects" (44), en una emocionada y nostálgica recuperación del lenguaje de los años treinta, exclusivamente al servicio de una imagen, hasta los hermanos Krier (45) en una elaboración del organismo urbano a través de rígidas y atractivas



El silencio autonomista: propuesta iluminista de Leon Krier para el centro de la ciudad de Leinfelden. (1.971).

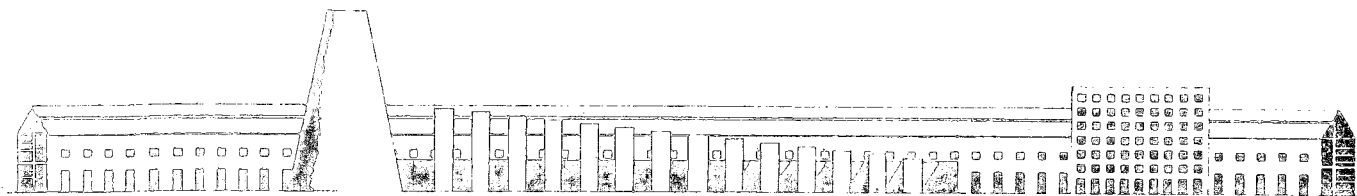
44 . "Five Architects. Proyectos de los arquitectos Eisenman, Graves, G. Holmes, Hejduk y Meier. Ed. Wittenborn and company. New York. 1.973.

45 . Proyectos de los hermanos Krier. Nueva Forma, vol. de 1.972 y 1.973. Contrapunto, vol. de 1.972.

información					
análisis					
aplicación					55

composiciones neo-iluministas, la forma arquitectónica reclama su derecho a la existencia y demuestra, en uno u otro sentido, la elocuencia de un mensaje al que su propia presencia libera de la necesidad de una justificación.

Acaso el extremo de la subjetividad esté en Aldo Rossi (46) y en su encendida defensa de la forma acabada y de la Arquitectura como valor permanente. En el proyecto de ampliación del Cementerio de Módena (que al ganar el concurso indica no tanto la fuerza de su propuesta como el acercamiento a su propia subjetividad a la manifestación de un deseo colectivo) se reivindica el derecho a un espacio para el sentimiento frente a un espacio para la "función".



reconstrucción

El silencio autonomista: la forma quiere transmitir concisamente su propio mensaje. El letrero sólo sirve para indicar que se trata del alzado oeste. (Proyecto de Aldo Rossi para la ampliación del cementerio de Módena, 1.973).

46 . Para las ideas de Aldo Rossi, ver su trabajo en el libro "Teoria della Progettazione architettonica", Dedalo Libri, Bari 1.965. Ed. Cast., en G. G. Barcelona 1.970. Y su libro "Architettura della città", Treves Editore, Padua 1.960. Ed. Cas, en G. G. Barcelona 1.971.

Para sus obras, ver los números de Contrapunto de vol. de 1.970 y de 1.972 y Nueva Forma de junio de 1.971.

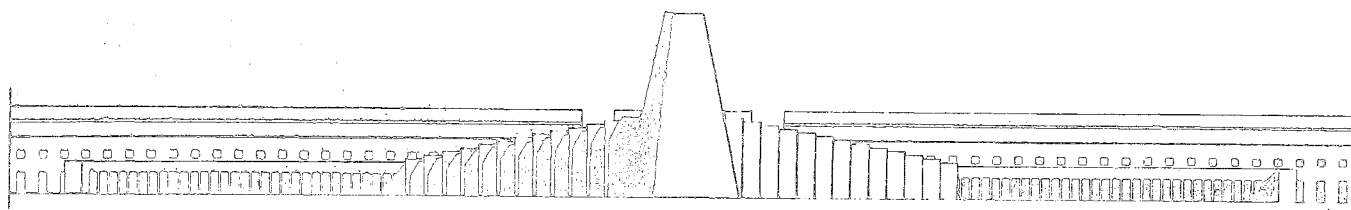


información					
análisis					
aplicación					56

La crisis de la cultura arquitectónica (traída aquí acaso forzosamente desde el tema del alfabeto gráfico para señalar el desprecio de algunos sectores a los mensajes no sustantivos de la forma) inscriba así uno de sus extremos en el "escándalo neoclásico", planteado esta vez desde unos contenidos bien distintos. La "architettura razionale" (47) confunde y escandaliza a algún sector de la crítica que la interpreta entre el fascismo y la neurosis.

El escándalo viene a revelar más bien tanto la profundidad de la crisis, que de algún modo se proclama como permanente, como la dificultad de analizar el valor del lenguaje arquitectónico (y de la misma Arquitectura) heredado del Movimiento Moderno. Este continúa como modelo reconocido, pero cada exégeta pretende la posesión del camino más válido.

47 . Ver el libro "Architettura Razionale, XV Triennale Di Milano, Sezione Internazionale Di Architettura". Franco Angeli Editore. Milan 1.973.



(Esta ilustración no lleva pló).